

محمود قاسم

الفيلم التاريخى

فى السينما المصرية

محمود قاسم

الفيلم التاريخي
في السينما المصرية

الكتاب: الفيلم التاريخي في السينما المصرية

الكاتب: محمود قاسم

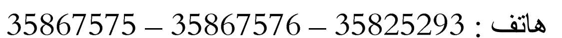
الطبعة: **2017**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية


هاتف : 35825293 – 35867576 – 35867575

فاكس : 35878373

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

قاسم، محمود

الفيلم التاريخي .. في السينما المصرية / محمود قاسم

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

.. ص، .. سم.

الترقيم الدولى: **0 – 489 – 446– 977– 978**

أ – العنوان رقم الإيداع : **14687 / 2016**

الفيلم التاريخي
في السينما المصرية



مقدمة

ما أجمل التاريخ، وما أكثر قصصه الغامضة، وما أروع حكاياته المليئة بالمواعظ والحكمة، وفي التاريخ عاش الملوك والأمراء، والحكام سنوات ولحظات السعادة، وأيضا السقوط، واعتلاء العروش والنزول عنها، وعادة ما يحب الناس حكامهم، ويتوقون الي معرفة ماذا كان يدور في أروقة القصور والمخادع،

وارتفاع مكانة الحاكم في قلوب الناس، ثم نهايته الحتمية بأي صورة كانت، وكم نحن نتوق لمعرفة كيف تم بناء الأهرامات والبنايات الكبري، ومنها معبد أبو سنبل، والمسلات، لكننا مازلنا في حالة عطش معرفي، لأنه ليس لدينا ما يجعلنا نستعيد التاريخ بما به من أمجاد: مكتبة الإسكندرية مثلا، ومنارة الإسكندرية وكيف انهارت.

اعتدنا أن تكون قصص التاريخ عن أشهر الكتاب، وفي السينما ذات الإنتاج الضخم هي قصص الحكام، ومثلما تخصص في ذلك ألكسندر ديماس، وجرجي زيدان، ولأن لكل شعب تاريخه، فإن إنتاج فيلم تاريخي يتطلب الميزانيات الضخمة التي يتم من خلالها استعادة شكل الأزياء، والمناظر (الديكورات) التي اتسم بها زمن بعينه، وقد شغفت السينما المصرية بالقصص التاريخية، لكن تاريخ الفراعنة لم يحظ بأي مجد سينمائي مثل المجد الذي حققه أجدادنا في الواقع، ربما بسبب التسويق

الداخلي والتوزيع الخارجي، ولعلنا لم نتوغل في هذا التاريخ الا من خلال أفلام قليلة منها "المهاجر" ليوسف شاهين، أو رحلة العائلة المقدسة، قرون المسيحية في مصر.

أما "فتح مصر" فتم تصويره في فيلم هزيل الإنتاج تم إخراجه عام 1948، بما لا يتناسب وضخامة الواقع التاريخي، ولا يكاد يوجد لدينا أفلام روائية عن المعاناة التي عاناها الأقباط تحت الاحتلال الروماني، وإذا كانت السينما العالمية في الولايات المتحدة وإيطاليا قد قدمت لنا صفحات التواريخ بكل ما به من إبهار في المعارك، والانتصارات والفتوحات، فإننا في مصر توقفنا عند مراحل بعينها، وتمت الاستعانة بمخرجين أجانب ليكون الفيلم في صورة جيدة مثلما فعلنا مع" وإسلاماه "

وللفيلم التاريخي صانعوه من المخرجين، وعلى رأسهم يوسف شاهين الذي أخرج: "شيطان الصحراء" و"الناصر صلاح الدين" و"وداعا بونابرت" ثم "المهاجر"، و"المصير". كما أن المخرج ابراهيم لاما قدم لنا أفلاما ضاعت وسط الأرشيف عن:" كليوباترة"، و"صلاح الدين الأيوبي"، الغريب أنه ليس لدينا أفلام عن ملوكنا العظماء، ولم يقترب أحد لا في السينما أو الدراما التلفزيونية من روايات نجيب محفوظ الفرعونية، وبالتالي فنحن تقريبا فقراء تماما في السينما التاريخية

أغلب الفيلم التاريخي المصري يتحدث عن العصر الحديث، إذ أن مرور ربع قرن يعني أن التاريخ تغير، ولو قمنا الآن بعمل فيلم عن

حرب أكتوبر فهذا يعني أننا أمام فيلم تاريخي، وبالتالي فإن ثلاثية نجيب محفوظ السينمائية تنتمي إلى الفيلم التاريخي، باعتبار أن الأحداث مر عليها أكثر من ربع قرن عند عرض الفيلم للمرة الأولى، لكن التاريخ مزدحم بالقصص، فليس لدينا أفلام عن عظماء مصر في القرن التاسع عشر ومنهم محمد علي باشا، والزعيم أحمد عرابي، في الوقت الذي صورت فيه الأفلام حكاما لهم إنجازاتهم بشكل مشوه يستدعي إعادة إنتاج الأفلام لتقديم الصورة الحقيقية.. هذا الكتاب يكشف الاسرار عما شاهده الناس من الفيلم التاريخي بكافة أشكاله.

محمود قاسم

الفصل الأول

الفيلم التاريخي

ما المقصود بالفيلم التاريخي؟

المصطلحات التي بين أيدينا تبدو غير كافية، وغير محددة للتعريف بشكل محدد بما يعني الفيلم التاريخي، وحسب المرادفات الأجنبية، فإن معجم الفن السينمائي الذي أعده كل من مجدي وهبه، وأحمد كامل مرسي، فإننا أمام ثلاثة مصطلحات،

الأول هو الفيلم التاريخي Historical Film ثم هناك فيلم الأزياء وأيضاً فيلم "الفترة الزمنية". ويعني هذا صعوبة الوقوف عند مفهوم بعينه، بالطبع لأن التاريخ أطول من أن يتم تأطيرة في حدود معينة لاتساع أفقه، حدود يتوقف الزمن، سواء في أغوار الماشي البعيد، أو في إطار العصور الحديثة التي تنصرم؟.

لنبدأ أولا بالرجوع إلى ما تمت ترجمته من موسوعات عالمية عن طريق المرجع المشار إليه، ثم علينا تفسيره، والوقوف عند بعض النقاط الأساسية، أو محل الجدل فيه، فالفيلم التاريخي يصور الأحداث التاريخية التي وقعت في مرحلة أو أكثر من مراحل التاريخ، وهو الفيلم الذي يعرض سيرة بطل من أبطال التاريخ، الذين لعبوا دوراً خطيراً في عصر

من العصور الماضية ــ وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذا من واقع الحياة، أو مؤلفا من وحي الخيال.. وقد يتعرض الفيلم لمرحلة معينة في عصر من العصور. أو ترجمة حياة علم من أعلام التاريخ، أو قصة من روائع الأدب العالمي، التي تعرض صورة في حياة الماضي البعيد أو القريب، وقد يعرف باسم "فيلم الأزياء" أي الفيلم الذي يعتمد علي الأساليب القديمة أو التاريخية في الأزياء والأثاث.

وأول نقطة يمكن التوقف عندها هي الأزياء، فصحيح أن لكل عصر تاريخي أزياؤه التي تميزه، لكن هناك أفلاما كثيرة بها أزياء مختلفة عن العصر الذي نعيش فيه، ولا تنتمي إلى الفيلم التاريخي، مثل فيلم الخيال العلمي الذي تدور أحداثه في أزمنة مستقبلية وأماكن بعيدة، وفي الكثير من هذه الأفلام قد يكون هناك تحديد لفترة زمنية بعينها، لكن الأزياء هنا ليست دليلا على أن الفيلم يدور في التاريخ الماضي، وإن كانت دليلا من نوع إنها تدور في زمن مختلف، حتى وإن كان مستقبليا.

كما أن التعريف هنا، لم يتضمن تحديد الفترة الزمنية التي يدور في إطارها الفيلم، فإلى أي حد يكون الفيلم المعاصر تاريخيا، وما هي الحدود الفاصلة بين الفيلم المعاصر والفيلم التاريخي، ومن المهم أن نعتبر أن مرور جيل كامل بين تاريخ عرض الفيلم، وزمن أحداثه يعني أنه فيلم تاريخي، حيث أن خمسة وعشرين عاماً تعتبر حدا فاصلا بين الأجيال، حيث ظهر جيل مختلف في العادات والتقاليد، وقد يكون في النظام السياسي، وفي الأزياء التي يرتديها الناس، وتفاصيل الحياة

الاجتماعية، وعلى سبيل المثال فإن الذين يشاهدون فيلم "ليلى" لتوجو مزراحي (1942) الآن، فإنهم لن ينتبهوا كثيراً إلى أن الفيلم تنطبق عليه صفة الفيلم التاريخي، وذلك لأن البعض سيرى الفيلم، وكأن أحداثه دارت في عام إنتاجه أو قبل ذلك البعض.. سيرى الفيلم، وكأن أحداثه عام 1896، أي أن السيناريو قد كتب باعتبار أن الأحداث قد دارت قبل ذلك بستة وأربعين عاماً، وبالفعل فإن الأزياء التي يرتديها أبطال الفيلم تنتمي إلى نهاية القرن التاسع عشر، كأنها خارج نطاق القاهرة، مثل الحديث عن الزيتون، كأن الذي سيذهب إليها على سفر.

والتعريف المختصر للفيلم التاريخي، أن أحداثه تدور في الماضي، سواء كان هذا الماضي بعيداً، مثل الفيلم الأمريكي "مليون سنة قبل الميلاد"، أو فيلم "المهاجر" الذي يدور في الحقبة الفرعونية، ثم"المصير" الذي يدور في الأندلس الإسلامية، وحتى أفلام أخرى حديثة لنفس المخرج، ومنها"إسكندرية ليه" 1979، الذي تدور أحداثه في الأربعينيات، ثم "الأرض" الذي تدور أحداثه في الثلاثينيات.

ويجب أن تكون أحداث الفيلم التاريخي مستقاة من واقع حدث فعلا في الماضي، والواقع هنا يرتبط بالزمان والمكان، فأفلام الفانتازيا ليست تاريخية، حيث يتم تحطيم حاجزي الزمان والمكان، رغم أن أبطال هذه الأفلام يرتدون في الغالب أزياء تاريخية، فهل ملابس علاء الدين أو سندباد، أبطال القصص، تجمعنا أمام فيلم تاريخي.

وفي رأينا الخاص أن الفيلم التاريخي مرتبط بتاريخ زمني بعينه، وحدث محدد، كان نقول أن فيلما من طراز "وا إسلاماه" قد دارت أحداثه عام **1258** ميلاديا، أي أبان المواجهة العسكرية. والحضارية بين العرب والمغول، وموقعة "عين جالوت" وأن فيلم "المصير" ليوسف شاهين يدور في عهد الخليفة المنصور في الأندلس.

لكن هذه السمة يمكن التجاوز عنها في بعض الأحيان، فنحن لا نعرف في أي أسرة بالضبط من الأسرات الفرعونية تدور أحداث فيلم "المهاجر" لكننا أمام فيلم عن الحقبة الفرعونية، وفيه يرتدي الناس ملابس القدماء المصريين، ويمارسون عادات الفراعنة، كالتحنيط، وعبادة آلهة متعددة كثيرة، وينطبق نفس الأمر على "عنترة بن شداد" والأفلام العديدة التي صورت حول مغامراته، لكنها لم تشر بالضبط إلى التاريخ المحدد الذي عاش فيه "عنترة" هذه المغامرة، وينطبق نفس الشيء أيضاً على حكاية "قيس وليلى".

وقد يعمل هذا التعريف الضيق على إخراج أفلام عديدة تاريخية من المفهوم العام للسينما التاريخية، مثل فيلم "أمير الانتقام" الذي تدور أحداثه في عصر المماليك، دون تحديد لاسم الحاكم، أو الوالي المقصود، ويكتفي الفيلم بالإشارة إلى أن الفيلم تدور أحداثه في الماضي، كما ينطبق نفس الكلام على فيلم "لاشين" حيث تدور الأحداث في فترة لم تكن هناك مناوشات بين العرب والمغول مثلما تمت الإشارة إليه في الفيلم.

وفي السينما التاريخية قد يحدث مزج بين أكثر من عصر تاريخي، مثل فيلم "مغامرات عنتر وعبلة" الذي يقرر فيه عنترة البحث عن الرسول صلى الله عليه وسلم من أجل الإيمان به، حيث افترض الفيلم أن عنترة بن شداد قد عاش في بدايات البعثة المحمدية، وليس هذا بالأمر الصحيح بالمرة.

إذن.. فالتعريف مرن ومطاط، ومن الصعب الالتزام به، كما أن الإضافات التي يمكن أحداثها عليه كثيرة.. لكننا نعود إلى كلمة "الماضي" فهي تعني التاريخ بكل ما حدث فيه، باعتبار انه قد مضى وولى ولن يعود، ويمكن استرجاعه فقط عن طريق الإبداع، وخاصة السينما.

والمهم هنا الإشارة إلى وقت إنتاج الفيلم، والزمن الذي يناقشه الفيلم، ففيلم "جميلة بوحريد" ليوسف شاهين، تم إنتاجه في فترة النضال الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، ولو رأينا الفيلم الآن فإنه يُعد فيلماً تاريخياً، يناقش فترة سياسية من تاريخ الشعب الجزائري، ولكن من المستحيل أن يوضع هذا الفيلم في إطار الفيلم التاريخي.

وينطبق هذا أيضاً على أغلب أفلام المناسبات التي تم إنتاجها أبان ظروف سياسية بعينها، وصارت هذه الأفلام والأحداث التي تعبر عنها جزءا من التاريخ، مثل فيلمي "فتاة من فلسطين" لمحمود ذو الفقار (**1948**)، و"نادية" لفطين عبد الوهاب (**1949**)، حيث ناقش كل

منهما مسألة احتلال فلسطين من قبل عصابات الصهيونية، وكفاح ضباط مصريين وعرب من أجل مواجهة الإسرائيليين.

الآن، وبعد أكثر من نصف قرن من الأحداث صارت الأفلام والأحداث جزءا من التاريخ. ولكن هناك استثناءات في مسألة السنوات الخمس والعشرين، فالأفلام التي تم إنتاجها عقب قيام ثورة يوليو مباشرة، تحدثت عما حدث باعتبار أنه من زمن الماضي. وأنه تم في العهد البائد، فكأن يوماً واحداً قد فصل بين عصرين وصارت الملكية تاريخاً في أفلام تم إنتاجها عام **1953**، وأيضاً بالنسبة لكافة الأفلام التي تناولت عصر ما قبل الثورة، وعلي رأسها "الله معنا" لأحمد بدرخان **1955**.

وفيلم "الله معنا" يجمع بين الفيلم السياسي، والفيلم التاريخي، فهو يتحدث عن الماضي، باعتباره تاريخا قد انصرم، بأشخاصه وطقوسه، وهذا هو الجانب التاريخي للفيلم.

أما الجانب السياسي، فيتمثل في أن الفيلم مصنوع من أجل مناصرة النظام السياسي الحاكم لعام **1955**، أي أن الفيلم يصور التاريخ المنصرم بمنظور سلبي، والحاضر بمنظور إيجابي، حتى وأن لم يلج الفيلم الحاضر بأي شكل من الأشكال.

إذن.. قد يبدو من الوهلة الأولى أن المصطلح سهل التناول، أو سهل الوصول إليه، لكن لابد أن تكون هناك استثناءات كثيرة، تجعل

من الكلام العام المطلق ناقص الهوية، ويحتاج إلي المزيد من الإضافات، فهناك سؤال على سبيل المثال: هل يمكن أن نعتبر أفلام الحنين من التاريخ؟ مثل الأفلام التي تتحدث عن الطفولة والشباب، والتي تمثل مرحلة عمرية وزمنية معينة، مثل "إسكندرية ليه" و"حدوتة مصرية" و"أحلام صغيرة"، و"سرقات صيفية".

وبالنظر إلى هذه الأفلام، فهي تاريخ في المقام الأول، ليس فقط لأن أكثر من ربع قرن قد مر على زمن أحداث الفيلم، وعلى زمن إنتاجه، وليس أيضاً لأن الكثير من السياسة والملابس هنا قد تغيرت، فالكثير من هذه الأفلام يضم في حشاياه خلفيات سياسية عن العصر الذي يتم الحنين إليه، وإنما أيضاً لأن أزمنة هذه الأفلام قد صارت شاهدة على الماضي، ماضي الوطن، وأيضاً ماضي السينما في نفسه سواء المؤلف أو المخرج.

وتبدو هذه الحالة واضحة تماما في فيلم "ضحك ولعب وجد وحب" لطارق التلمساني **1994** فالفيلم حالة من الحنين الخاصة لنهايات الستينيات، وبداية السبعينيات، صار الأبطال الآن أكبر سنا، ونضجا، قد تكون الأماكن مازالت كما هي، مع بعض التغييرات الخفيفة، قد تكون الأماكن مازالت كما هي، مع بعض التغييرات الخفيفة، لكن الأشخاص أنفسهم اختلفوا، وتغيروا، مات منهم من مات، وبقي على قيد الحياة من يستطيع أن يتذكر، لكنه لا يستطيع استعادة الزمن الماضي، فصار تاريخا.

ولو عندنا إلى ما جاء في التعريف الذي استعنا به، فسوف نجد أن الفيلم التاريخي قد يعرض سيرة بطل من أبطال التاريخ الذين لعبوا دورا مؤثرا في أحد العصور الماضية. كما يأتي بالتعريف أيضاً أن الفيلم التاريخي يتضمن ترجمة حياة علم من أعلام التاريخ، ولكن ليس شرطا أن يكون هذا العلم من رجال السياسة، أو المنتصرين في الحروب، ولكن أيضاً أعلام العلم والفكر والأدب. مثل أفلام أمريكية وفرنسية عن حياة لويس باستور، وعن الوسام جوجان، ثم أكثر من فيلم عن حياة فان جوخ، ورمبرانت، ومايكل أنجلو.

فالحديث عن هؤلاء الإعلام الذين صاروا جزءا من التاريخ لابد أن يستلزم أن تكون الملابس والمفردات اللغوية للأبطال، والأماكن وديكوراتها مختلفة تماما عن العصر الذي يتم فيه تصوير هذه الأفلام، وفي السينما العربية كانت الأفلام التي صورت عن سيد درويش، ومصطفي كامل، وعبد الرحمن الكواكبي، وطه حسين بمثابة أعمال تاريخية في المقام الأول، خاصة أن الكثير من هذه الشخصيات كانت ذات أثر اجتماعي وسياسي عام في التاريخ العربي، وصارت شاهدة عليه.

ولا شك أن قيام السينما بتصويره حياة مثل هذه الشخصيات، يرجع في المقام الأول إلى مكانتها في التاريخ، تاريخ النشاط الذي مارسه، باعتبار أن التاريخ ليس فقط هو الحكام، أو الثورات، ولكنه كافة الأنشطة الإنسانية التي مارسها الإنسان، وتركت أثرا، صحيح أن

الناس تميل كثيرا إلى معرفة أسرار البلاط، وخفايا السياسة، والجانب الآخر للحكام، وغرامياتهم، ولذا فإن أفلاماً عديدة حول شخصيات صارت ذات مكانه في التاريخ، نظرت إليها السينما أيضاً من خلال علاقاتها بالحكام، مثلما حدث في الفيلم الأمريكي "رجل لكل العصور" الذي صور الجانب السياسي للكاتب توماس مور صاحب اليوتوبيا، أكثر مما توقف عند محطات الإبداع عن الكاتب المفكر.

كما حدث هذا أيضاً في فيلم "العذاب والمتعة" عن حياة مايكل أنجلو، حيث توقف الفيلم عند صراعه مع البابا، أكثر من الوقوف عند محطاته الإبداعية الأخرى، لكن الأمر اختلف في الأفلام الأمريكية والفرنسية التي تم تصويرها عن حياة "فان جوخ"، ومنها فيلم "شهوة الحياة " لفانسنت مينيللي **1957**، فباعتبار أننا أمام رجل على الهامش، لم يسع إلى الملوك والحكام، وعاش حياة الصعلكة، فإن هذه الأفلام توقفت عند جنونه الشخصي والحياتي والإبداعي، وصارت جزءاً من تاريخ الفن التشكيلي، ومن تاريخ البشرية بشكل عام.

وفي السينما المصرية، فإن حياة سيد درويش كانت أقرب إلى فان جوخ، حيث عاش في أقبية الفن أكثر من سعيه للحياة وسط الزعامات السياسية المتعددة، كان ليديه حس وطني، فسكبه في أغانيه وألحانه دون أن يقترب من الحكام، صحيح أنه أعد لحنا من أجل عودة سعد زغلول، لكنه لم يهتم بالاقتراب منه، وكانت الأغنية محاولة للتعبير عن حسن الناس الذين عاش بينهم أكثر من الحس تجاه الزعيم سعد

زغلول.. وبالتالي فإن الفيلم الذي أخرجه بدرخان عام **1966**، كان عن الجانب الحياتي لسيد درويش.

وعلى العكس فإن الفيلمين اللذين أخرجهما محمد فاضل عن "أم كلثوم" ومن قبله ببضعة أسابيع في حياة "ناصر**56**" تعتبر من الأفلام التاريخية في المقام الأول، على المفهوم التاريخي والسياسي، فإن أم كلثوم قد اقتربت دوماً من كافة الحكام في العصور التي عاشتها، من الملك فارق إلى نجيب، وجمال عبد الناصر، وأنور السادات.

أي أن التاريخ الشخصي هنا قد امتزج أحيانا بالحكام والوزراء، وفي أحيان أخرى امتزج بالناس فصارت الشخصية بمثابة "حاكم" من نوع خاص بين الناس ينعكس تأثيرها في فنها وسلوكها الحياتي، وكم من أفلام عكست حيوات هذه الشخصيات.. والغريب أننا سوف نجد أن مخرجاً مثل حسن الإمام قام برصد مراحل تاريخية معينة في مصر، في الربع الأول من القرن العشرين، من خلال راقصات شهيرات في تلك الآونة، وما بعدها، ابتداء من "شفيقة القبطية" ثم "إمتثال زكي"، و"بمبه كشر" وأيضاً مطربات مثل "بديعة مصابني"، و"منيرة المهدية" "سلطانة الطرب"، بل أنه أرخ لنفس الفترة من خلال أفلام مأخوذة عن قصص عالمية، ملأها أيضاً براقصات كن خليلات لرجال سياسة مثلما حدث في "دلال المصرية".

وهؤلاء الراقصات كن عشيقات لوزراء ودبلوماسيين، ولعبن دورا مؤثرا في إنعاش حواس رجال أصدروا العديد من القرارات التاريخية

المؤثرة في حياة الوطن، ولم تكن الراقصة هنا مجرد مشبعة شهوة لدى السياسي، أو صانع القرار، بل أنها ألهمته في بعض الأحيان كيف يصدر القرار الذي يتناسب مع أحداثها، مثلما حدث في فيلم "شفيقة القبطية" فصارت في حد ذاتها امرأة تاريخية من الخلف.

ولعل هذا يعكس دور المحظيات في التاريخ، والذي رأيناه في العديد من الأفلام التاريخية، ومنها علي سبيل المثال "لاشين" لفريتز كرامب **1938**، وأيضاً "وا اسلاماه" لأندرو مارتون **1961** وغيرها من الأفلام.

وفي هذه الأفلام التي أنتجت عن الراقصات، فإن الملابس والديكورات الخارجية كانت بمثابة دليل على أن الأحداث دارت في الماضي، سواء في شكل بدلة الرقص، أو الملاءات اللف، والبراقع بما يميزها من أزياء وديكور يعطي الإيحاء أننا أمام فيلم تاريخي.

إذن.. فيمكن إضافة مصطلح "فيلم الديكور" إلى الأسماء الثلاثة التي التصقت بالفيلم التاريخي، وإن كانت التسمية تبدو ناقصة، فالأفلام لها ديكوراتها الخاصة، ولكن لا شك أن الديكور الداخلي في القصور لأفلام من طراز "ألمظ وعبده الحامولي" لحلمي رفلة **1960**، و"امرأة هزت عرش مصر" لحسام الدين مصطفى **1995**، يعكس أننا أمام فيلم تاريخي، سواء شكل القصر وديكورات الأثاث، والحوائط، وما يتضمن من صور معلقة على الجدران، وفي داخل هذا الديكور

بالطبع يعيش أشخاص يرتدون أزياء تتناسق مع ما لماضي الديكور من دلائل ورموز.

فالأزياء التي ذكر أنها قد تكون مميزة، لا تتسق وحدها كعنصر أساسي للديكور، كما أن الديكور الداخلي وحده ليس دليلا على أننا أمام فيلم تاريخي، بل أيضاً ديكورات البيوت والشوارع من الخارج، مثلما حدث في فيلم "حدث مرة في الغرب" لسرجيو ليوني **1984**، وأيضاً في أفلام عربية عديدة، منها "تراب الغرباء" لسمير ذكري **1998**، و"لاشين" وغيرهما من أفلام.

وهناك خط فاصل ضيق للغاية بين الفيلم السياسي والتاريخي، فالكثير من الأفلام التاريخية تتعامل مع الماضي باعتباره يتكرر بنفس الصور، أو بصور متقاربة في الحاضر، وذلك من خلال سطوة مقعد السلطة، أيا كانت اتساعات هذه المقعد وقوته، وهناك أفلام تاريخية كثيرة يمكن النظر إليها بمفهوم سياسي معاصر، خاصة التي تتعرض لحياة الملوك والحكام الذين أسكرتهم نشوة السلطة، مثلما حدث لفيلم "لاشين" الذي عكس قسوة السلطان الذي انشغل عن شعبه والمجاعة التي أنهكت بطون الناس، بفتاة من السبايا، حاول امتلاك قلبها قبل جسدها، مما أوقعه في متاعب عديدة، فصار منعزلا عن الشعب، وكان لقمة سائغة للمتآمرين عليه في البلاط.

وقد تكررت نفس الحكاية في أفلام عديدة، لكن مع تغير النظام السياسي، تغيرت المفاهيم، ففيلم "لاشين" الذي تعرض لمقص الرقيب،

وإلي تغيير نهايته، حيث لم يعجب النظام الملكي أن تنتهي حياة السلطان في الفيلم، باعتباره ظالماً فإن النهاية التي شاهدها الناس فيما بعد أبقت على الحاكم وأسقطت الخونة، فإن الأمر تغير لمنظرة الحاكم الظالم الذي يشتهي امرأة بنفس السمات، مع اختلاف الكثير من التفاصيل، وفي فيلم "أميرة العرب" لنيازي مصطفى 1963، هناك أيضاً حاكم يرسل ابن أخيه لإحضار عروس من إمارة قريبة، ويحب الشاب العروس، ويستغل المتآمرون. في القصر هذا الشغف الشديد بالعروس، سواء من قبل الحاكم أو من قبل ابن الأخ الفارس، فيدبرون المكائد، ويسعون لإسقاط السلطان.. وتنتهي الأحداث بقيام الثورة ضد الخونة.. ويعترف السلطان بالحب المتبادل بين عروسه، وبين ابن أخيه مقابل أن يتفرغ للحكم.

الفيلمان متشابهان، الأول مأخوذ عن قصة ألمانية لفردريش هاين، والثاني عن أوبرا ألمانية باسم "ترستيان وايزولت" لفاجنر، وكما هو ملاحظ فإن المصدر واحد، والنهايات متشابهة، والغريب أن الأول أبقى على السلطان الجائر بعد أن أفاق إلى الحقيقة، وقد تم إنتاج الفيلم في عصر الملكية، كما انتهى الفيلم الثاني نفس النهاية تقريبا ، وهو الذي تم إنتاجه عام 1963، وهي الفترة التي شهدت العشرات من الأفلام ضد كل من ملك أو سلطان أو أمير..

اذن .. فهناك خيط رفيع جدا بين الفيلم التاريخي، والسياسي، وكم تم إنتاج أفلام تاريخية كان الهدف منها الإسقاط على النظام

السياسي، الذي يراد معارضته، وتكثر مثل هذه الظاهرة إبان الحكم الشمولي، وفترة الاعتقالات.

وبالعودة مرة أخرى إلى التعريف السابق الذكر، فإنه يشير إلى أن الفيلم التاريخي قد يتناول "قصة من روائع الأدب العالمي" وهو تعبير قاصر، فطالما أننا بصدد التعريف بما هو الفيلم التاريخي فقد كان من المهم أن نقدم تعريفا أيضاً للرواية التاريخية.

فما المقصود بالرواية التي تلتمس التاريخ، فهي بلاشك من تتوقف عند الأزياء أو الديكور، بنفس المقدار الذي تتوقف عند مرحلة بعينها من التاريخ.

والرواية الأدبية التاريخية لابد أن تتحول إلى فيلم تاريخي، لكن لا أعرف ما المقصود بالأدب العالمي الذي جاء ذكره في التعريف، هل لأن المصطلح مترجم عن مصدر أجنبي، فإن الفيلم التاريخي لابد أن يكون مأخوذا عن قصة عالمية، ألا تصلح روايات تاريخية محلية من طراز "شجرة الدر" لجرجي زيدان، ثم "وا إسلاماه" لعلي أحمد باكثير، و"الوعد الحق" لطه حسين، ورواية "تراب الغرباء" للكاتب السوري فيصل خردش، وغيرها من الروايات العربية أن تتحول إلى أفلام تاريخية..

لذا كان الأجدر أن يتم حذف "روائع" و"العالمي" والاكتفاء بالأدب، فهناك الكثير من النصوص الأدبية التاريخية، غير الرائعة التي تحولت إلى أفلام سينمائية في مصر والعالم العربي، والعالم من حولنا.

وهناك روايات تاريخية محلية تم تحويلها إلي أفلام في الهند واليابان وبولندا وهولندا، ولم تقرأ خارج أو كأنها بالمرة، ومنها على سبيل المثال "ألكسندر نيفسكي" في بولندا.

مصطلح الفيلم التاريخي، هو أكثر قرباً من القارئ، ولو نظرنا إلى خريطة السينما المصرية على سبيل المثال، فسوف نجد أنها قد طالت تقريباً كافة العصور التاريخية، لكنها تجاهلت التاريخين: الفرعوني إلا قليلا، والمسيحي عن قصد وعمد، رغم طول هاتين الفترتين، أن هذه السينما قد شغفت دوما بالتاريخ العربي في مصر، فتم إنتاج أكثر من فيلم عن "صلاح الدين الأيوبي"، وظهرت شخصية جحا في أفلام عديدة، بالإضافة إلى قراقوش، ومغنيات وجواري العصر العباسي، بالإضافة إلى شخصيات دينية أمثال بلال ابن رباح، وخالد بن الوليد، والسيد أحمد البدوي، ورابعة العدوية.

وشخصيات تاريخية تحمل الطابع البطولي أمثال: "عنترة بن شداد" و"أبو زيد الهلالي"، وبالإضافة إلى أحداث بعينها مثل "فتح مصر". والحروب الصليبية فضلا عن شخصيات عربية استوحت من ألف ليلة وليلة، والحواديت الشعبية. وقد شهدت السينما المصرية في العقود الثلاثة الأولى من عمرها ازدهارا لهذا النوع من الأفلام، ثم بدت كأنها

استهلكت نفسها فتوقف إنتاجها، وبدت السينما التاريخية في العقود الأخيرة بالغة الندرة، لذا فإن أغلب الأفلام التاريخية الحديثة أثارت من حولها الكثير من الجدل.

الفصل الثاني

التاريخ في السينما العالمية

بالتأكيد، لم يعش أحد منا لحظات التاريخ العظيمة، ولم يستطع كل إنسان أن يحيا تواريخ الآخرين، خاصة الذين عاشوا في العقود العديدة، وأيضاً في الأزمنة القريبة، لأن للإنسان حياة واحدة فقط.

لكن السينما، والأدب أيضاً، استطاعت أن تقوم بدور مهم حين جسدت لمشاهديها، أغلب التاريخ في أفلامها، ورصدت شركات الإنتاج العالمية مبالغ وميزانيات ضخمة لنقل وقائع التاريخ إلي المتفرج..

وقد شهدت الأفلام التاريخية على مدى أكثر من قرن رواجاً ضخماً في أشكال شتى، ويهمنا هنا أن نؤكد أن ما نعنيه بالفيلم التاريخي هو الذي يقوم على وقائع حقيقية شهدها الزمن الماضي بالفعل، سواء فيما يتعلق بالأشخاص أو الوقائع، ويمكن أن نقول أن السينما حاولت أن تجوب هذا التاريخ منذ بدايته، وحتى الآن. فإذا كان أوله هو بدء الخليقة، فإن السينما اهتمت بما حدث للعالم حتى نهايته، حين تصورت من خلال أفلام الخيال العلمي كيف ستكون نهاية العالم، ولأننا لن نتحدث عن أفلام التصقت بأحداث غير واقعية، فإننا لن نقترب هنا من أفلام الخيال العلمي.

ومثلما كانت قراءة التاريخ عملية رائعة، فإن مشاهدة تجسيده في الأفلام أكثر روعة، فليس عليك سوى أن تدخل قاعة العروض وترى على شاشة عريضة، كيف عاش الأجداد، وكيف كانوا يفكرون. كيف صنع بعضهم الأمجاد، وكيف حطم البعض الآخر هذه الأمجاد؟

ولأن موضوع السينما العالمية، والتاريخ بالغ الاتساع، ولأنه من الصعب حصره في سينما بعينها، فإننا سنتحدث قدر الإمكان عن أهم هذه الظواهر السينمائية المتعلقة بالتاريخ .

فيما يتعلق بالتاريخ العالمي، وما قبله، فإن هناك أفلاما عديدة جرت أحداثها في العام "مليون قبل الميلاد"، حيث لم تكن هناك لغة تواصل بين البشر، وكان الإنسان يتغذى علي اللحوم النيئة، ويسكن في الكهوف، ويتصارع بوحشية من أجل البقاء، سواء مع أبناء جنسه الذين كان عليهم الرحيل دوما، أو مع الطبيعة ومخلوقاتها المتوحشة، وذلك من أجل البقاء.

ومثل هذه الأفلام امتلأت بالمخلوقات المتوحشة، وبكوارث الطبيعة، مثل الزلازل، وسقوط النيازك التي أتت على جزء من الحياة وأبادتها، وقد رأينا هذا في العديد من الأفلام التي تم إنتاجها في النصف الثاني من الستينيات، ومنها "مليون سنة قبل الميلاد". و"عندما حكمت الديناصورات الأرض"، وبعض هذه الأفلام كانت من نوع المغامرات، لكن ديكوراتها وقصصها كانت جديدة على الإنسان.

وفي الفيلم الأول مثلا، رأينا بدايات الصراع بين الأجناس، فهناك الأشقر الطيب، الذي يمثل الغرب، وذوو الشعور السوداء الذين يمثلون الشرق، وهكذا بدأ من الوهلة الأولى أن السينما الأمريكية تحاول أن تعزف على وتر التفوق الحضاري، وأنها تسعى لإحالته لأصحاب الشعور الشقراء.

وبالنسبة للسينما الدينية العالمية، فإنه في عام **1965** أخرج جون هيستون فيلمه "التوراة" الذي صور به قصص العهد القديم، مثل خلق آدم، وخروجه من الجنة، وصراع ولديه في الفيافي، ثم سفينة النبي نوح عليه السلام، ورحيل النبي إبراهيم عليه السلام بين عدة أقطار.. وقد منع هذا الفيلم في عدة دول عربية لعدة أسباب، منها إظهار الأنبياء في شخصيات جسدها كل من جورج سكوت، وبيتر أوتول.

فيما يتعلق بتاريخنا الفرعوني، فقد استلهم الأدباء والسينمائيون العالميون العديد من الحكايات، من أشهرها فيلم "المصري" المأخوذ عن رواية للبولندي ميكافالتاراي تحت اسم "سنوحي المصري"، وأيضاً فيلم "كليوباترة" عام **1963** من إخراج جوزيف ما نكفتش. وقد اعتمد الفيلمان علي خيال الكاتب والمخرج، فقاما بابتداع شخصيات لم توجد في التاريخ، ولبست هنا ثوب الحقيقة، ولو توقفنا عند قصص الفراعنة في السينما فسوف نرى المناظير تختلف، ففي فيلم "فرعون" البولندي **1967**. كانت هناك محاولة لإثبات أن اليهود شاركوا في بناء هذا المجد، أما عشرات الأفلام التاريخية الايطالية في الستينيات، فقد

اعتمدت على غرام كليوباترة، وعلى قصص قيصرون، ومغامرات ومطاردات بينما تركت السينما الأمريكية أصحاب التاريخ الحقيقيين، مثل بناء الأهرام، وملوك الأسرات العظام. كي يتوقفوا عند شخصيات ثانوية، منها سنوحي، وهو اسم لرحالة انتقل بين مصر والبلاد المجاورة. عقب أن غضب عليه فرعون شاب، ولم يعرف أحد هذا الاسم حقيقة في التاريخ، ونقلته السينما من أسرة إلى أخرى، ونسبت إليه حكايات أقرب إلى قصص الشطار، وهي الحكايات التي يحبها السينمائيون والمشاهدون.

أما الملكة كليوباترة السابعة، فقد ألهبت دوما خيال الأدباء والسينمائيين من عدة زوايا، مرة كملكة مناضلة تدافع عن البلاد التي تحكمها، أو كامرأة لعوب هوايتها جمع الرجال.. ومرة ثالثة كعاشقة حالمة للقائد اليوناني مارك أنطونيو.. وكثيراً ما قال المؤرخون كلاما يختلف مع ما جاء في هذه الأفلام، خاصة الفيلم الذي أخرجه مانكفتش عام **1963**، وأقامت ببطولته إليزابيث تايلور.

ركزت السينما العالمية على أجواء الأساطير التي تولدت في زمن الحضارة الإغريقية أكثر من اهتمامها بتواريخ هذه الحضارة، ومن هذه الأفلام "جاسون وآلهة الحرب"، وأيضاً الأفلام العديدة عن حروب طروادة. أما بالنسبة للتاريخ الروماني، فقد ارتبطت أفلام كثيرة باضطهاد المسيحية، وأيضاً بما كان يدور في الحلبات من مصارعات غير إنسانية، وقد حاولت هذه الأفلام أن ترصد التاريخ الروماني منذ

انبثاقه، وحتى "سقوط الإمبراطورية الرومانية"، وقد امتلأ هذا التاريخ بما يستحق ويحفل من حواديت مدهشه ومثيرة. وخاصة مسألة المصارعين القدريين الذين عليهم مجابهة قوى أشد، وهم ضعفاء وقد شهدت فترة الخمسينيات على الاضطهاد المسيحي، مثل "المصارعون" و"الرداء" و"كوفاديس" و"ملك الملوك" و"المصارعون" و"بن هور"، وأيضاً على القصص التوراتي مثل "الوصايا العشر" و"سليمان وملكة سبأ" بينما انتشرت أفلام مدينة السينما الرومانية حول شخصيات "هرقل"، و"ماشيست" وفي الولايات المتحدة تم إنتاج "سبارتاكوس" عن رواية لهيوارد فاست، وقد توقفت هذه الأفلام لأكثر من ربع قرن حتى عادت السينما التاريخية من هذا النوع عام **2000** بفيلم "المصارع" إخراج "ريدلي سكوت".

تتابعت صفحات التاريخ في كل أنحاء العالم القديم وقد رأينا من خلال أفلام السينما، أفلام عن أنبياء، وأخرى عن فرسان قدامى، وأفلام عن كفاح شعوب ضد المحتلين مثل أفلام عديدة عن "جان دارك"، وأفلام ضد البريطانيين في أيرلندا مثل "القلب الشجاع" وأفلام عن اكتشاف العالم الجديد مثل "الطريق إلى الفردوس" و"كريستوفر كولومبس"، أفلام عن شخصيات أثرت في التاريخ مثل "توماس مور" رجل لكل العصور، و"هنري الثامن"، و"آن ذات الألف وجه"، وأفلام مأخوذة عن روايات مثل "أحدب نوتردام" و"المريض الإنجليزي" وغيرها.

لأن أكثر هذه الأفلام يقوم على وقائع تاريخية مشهورة وكبيرة منها المعارك الحربية أو الأحداث الضخمة، فإن أغلب هذه الأفلام مرتفع التكاليف إنتاجيا، ويضم إلى جانب ديكوراته الضخمة مجموعة كبيرة من العاملين والكومبارس، وهي تتطلب ملابس تناسب العصر، تحتاج إلى مصممين مهرة ومطرزين ومجموعات ضخمة ترتديها، ويعمل بهذه الأفلام غالبا أسماء كبيرة من مشاهير الممثلين، وتضم في الغالب مجموعة كبيرة من المجاميع، مثل المتفرجين في الإستاد الذين يشاهدون وقائع المصارعة، فضلا عن إدارة أغلبها، خاصة الجيد منها فنيا، فتكون من قبل محترفين في الإخراج السينمائي، وبمراجعة هذه الأسماء في العالم سنجد أنوني مان، ومانكفتش، وستانلي كيوبريك في الولايات المتحدة الأمريكية، ولوط بيسون في فرنسا، وأكيراكروساوا في اليابان، وسر جيوليوني في إيطاليا. ويوسف شاهين وإبراهيم لاما في مصر.

لم تترك السينما العالمية مرحلة واحدة من التاريخ إلا وسعت لإعادة تجسيدها أكثر من مرة. وذلك منذ بدء الخليفة، كما رأينا وقد صورت هذه البلاد حضارات عديدة قديمة، والغريب أن السينما الأوروبية والأمريكية قدمت صفحات تاريخية عن الصين والهند ومصر، لكنها لم تقدم عن حضارات أخرى مهمة مثل الحضارة البابلية، والفينيقية.

ولو تطلعنا إلى اهتمام السينما الأمريكية والإيطالية وحدهما بالتاريخ الذي دار خارج حدودهما، فسنجد أن كما هائلا من هذه الأفلام قد ركز على واقعة تاريخية بعينها أكثر من مرة، مثل تاريخ الملكة

كليوباترة، بصرف النظر عن بقية ملكات مصر، خاصة حتشبسوت ونفرتيتي، وأيضاً العديد من سنوات المجد المصري، وكذلك كل هذا الكم الهائل عن الحروب العالمية في القرن العشرين، وقد بدا أن هناك شخصيات أو وقائع تاريخية حية على شاشة السينما، وأخرى ظلت فوق سجلاتها الحجرية والورقية، فقد ظهرت شخصية الإمبراطور يوليوس قيصر في ستة عشر فيلما في الفترة بين عامي **1911**و**1982**، بينما تجاهل الفيلم المصري الوحيد عن كليوباترة هذه الشخصية، وظهر كاليجولا ستة عشرة مرة في الفترة بين عامي **1909**و**1983**. بينما اهتمت بالرحالة الفرعوني "سنوحي" دون جميع الفراعنة.

وقد تلوَّنت أفلام كثيرة بالصبغة الدينية، فإذا كان بعض مؤرخي الفلسفة قد أرَّخوا أن الفلسفة هي رحلة البحث عن المطلق، فإن السينمائيين اهتموا دوما بتاريخ المجتمعات من خلال قصص موجودة في الكتب السماوية، أو الحكايات التاريخية المتعلقة بالدين، وقد ارتبطت حياة وآلام السيد المسيح عليه السلام، أو بعض حوارييه، والمعاناة التي لاقاها المسيحيون الأوائل لدرجة أن فيلم "كوفاديس" المأخوذ عن رواية عالمية حصلت على جائزة عالمية كبرى قد أعيد إنتاجه أربع مرات في فترات زمنية قليلة، واهتم اليهود بتاريخ حياة ملوكهم مثل داوود وسليمان، وموسى في "الملك داوود" و"الوصايا العشرة"، و"سليمان وملكة سبأ"، واهتم المسلمون برصد أهم الوقائع الإسلامية الأولى مثل "هجرة الرسول" و"فجر الإسلام"، و"الرسالة"، والاهتمام بقص سير حيوات العديد من الشخصيات الدينية، في حدود المسموح به،

مثل"رابعة العدوية" و" السيد أحمد البدوي"و"خالد بن الوليد"، و"سعد بن أبي وقاص"، وغيرها.

لم تتمكن مؤسسة سينمائية واحدة من منافسة ضخامة الإنتاج التي اتسمت بها الأفلام أو ضخامتها أو أهميتها الفنية، بمعنى أن سينما هوليوود قد عملت دوما على التوغل في التاريخ بهدف التنوع، ونقلت أغلب حضارات الدنيا إلى استوديوهاتها، كي يتم عمل ديكور يناسب تواريخ شعوب عديدة، مثل الملكة كاترين من روسيا، وأناستازيا الأميرة التائهة بعد قيام الثورة البلشفية في روسيا، وسنوحي المصري، والميثولوجيا اليونانية، وقصص الفايكنج، غزاة الشمال، في أفلام عديدة منها "المحارب رقم 13"، ورحلات كبار المكتشفين للعالم الجديد مثل "الطريق إلى الفردوس"، وإلى أفريقيا، وقد صورت هذه التواريخ بعيون أمريكية، لكنها موسومة دوما بالإبهار، مما يصعب على أي سينما محلية في بعض الدول، صاحبة هذا التاريخ، إنتاج فيلم له نفس الأهمية، ولذا فإن هوليوود قامت باحتكار وجهة النظر السينمائية بعيون سينمائية.

وعلى سبيل المثال، فإن السينما المصرية، استعانت بالمخرج الأمريكي اندرو مارتون لعمل فيلم "وا اسلاماه"، ولم نر شخصيات "ألف ليلة وليلة" مبهرة سوى على الشاشة الأمريكية، وترك الفرنسيون هوليوود تقدم فيلما عن جاك دارك عام **1947**، وفي عام **1999** قدم لوك بيسون فيلما عن نفس الشخصية، استعان فيه بالعديد من نجوم السينما الأمريكية، ومنهم جون مالكوفتش الذي جسد دور ملك

فرنسا، وداستين هوفمان، وفاي دوناواي، وأتى بممثلة روسية لمعت في السينما الأمريكية لتؤدي دور جان دارك، وهي ميليا جوفوفيتش.

أما السينما الإيطالية، فقد سارت دوما خلف نجاح السينما الأمريكية، كي تتعلق بها، وكرست ستوديوهات مدينة السينما الإيطالية، من أجل تصوير بعض الأفلام الأمريكية، فكانت تسعى إلى تقليد الإنتاج الأمريكي أحياناً، أو المشاركة في الإنتاج مع هوليوود أحياناً أخرى، أو الاستعانة بأطقم أمريكية من الممثلين والمخرجين، أو استعادة نجاح فيلم أو ظاهرة تقديم أفلام تتبع نفس النمط.

واهتم الإيطاليون غالبا بصبغ أفلامهم التاريخية بصبغة تجارية أكسبت هذه الأفلام روح المغامرة، وفقدت مصداقيتها التاريخية، وزيفت الحقائق التاريخية، وصنعت أفلاما باهتة على غرار"ابن كليوباترة" فإذا كانت كليوباترة ألهبت قرائح المبدعين، فإن قيصرون مات بعد فترة وجيزة من رحيل أمه ولم نره شابا مثلما رأته السينما الإيطالية.

وقد ركزت السينما الإيطالية بتاريخها الخاص على مجد الرومان، ثم علاقة إيطاليا بالنازية أثناء الحرب العالمية الثانية وتركت بذلك وجهة النظر الأولى للأمريكيين.

أما الدول الأخرى، فلم تقدم تاريخها بنفس الأسلوب، سواء من حيث ضخامة الإنتاج أو الاهتمام بجميع مراحل التاريخ، ومن المهم هنا

أن نلقي نظرة على أهم مائة فيلم تاريخي، كما جاء ذكرها في كتاب باللغة الفرنسية، الذي أصدره جان بيير فريمبوا عام **1989**جاء فيه أنه أكثر من **750** ألف عاما تفصل ما بين وقائع الفيلم الفرنسي "حرب النار" لجان جاك أنوي وبين العالم الذي نعيشه.

والأفلام الضخمة عن الفراعنة – حسب الكتاب – تم إنتاجها خارج العالم العربي، مثل "الوصايا العشر" – الصامت – لسيسل دي ميل **1923**، وآخر بنفس الاسم لنفس المخرج عام **1956**. ثم الفيلم البولندي "فرعون" لكولاروفيتش، بالإضافة بالطبع إلي فيلم "كليوباترة"، ونضيف هنا فيلم "أمير مصر".

والغريب أن الأفلام المائة التي ضمها الكتاب لم يكن أغلبها مأخوذا عن قصص حقيقية، بل أن بعضها انتمى إلى سينما الخيال العلمي، ومن الأفلام الأمريكية عن حضارات الشعوب الأخرى اختار الكاتب"الإسكندر الأكبر" لروبير روسن عام **1956** بطولة ريتسارد بيرتون، و"آن ذات الألف يوم" لتشارلز جاروت **1969**، و"باراباس" لريتشارد فلايشر **1962**، و"بن هور" لويليام وايلر **1958**، "سقوط الإمبراطورية الرومانية" لأنطوني مان **1964**و"**55** يوما في بكين" لنيكولاس راي **1963**" و"الصليبيون" لسيسيل دي ميل **1932**، و"الإمبراطور الأخير" لبرتولوتشي **1987**، و"دكتور زيفاجو" لدافين لين **1965**، و"كنجزخان" لهنري ليفين **1964** و"الحرب والسلام"

لكنج فيدور **1956**، و"التعصب" الذي تدور أحداثه في القرن السادس قبل الميلاد من إخراج دافيد جريفت **1916**، وغيرها.

والغريب أنه ليس من بين هذه المائة فيلم سوى "ذهب مع الريح" لفيكتور فلمنج **1949** عن التاريخ الأمريكي.

وقدمت السينما الألمانية "أجويرا غضب الله" لهيرتسوج عام **1972**، والذي تدور أحداثه في بيرو، ثم "زواج ماريا براون" لفاسبندز، بينما قدمت بريطانيا عن تاريخيا "باري ليندون" لستانلي كيوبريك **1975**، و"كرومويل" لارفنج اللن **1970**، "رجل لكل العصور" لزينمان **1966**.

ومن الأفلام التاريخية الروسية "ألكسندر نيفكسي" لايزنشتين **1938**، و"أندريه روبليف" إخراج تاركوفسكي **1966**،"المدرعة بوتمكين" لأيزنشتين **1925**، و"الحرب والسلام" **1966** "ليندرتشوك"، و"إيفان الرهيب" لأيزنشتين **1944**، و"أكتوبر" لأيزنشتين **1925**.

وعن تاريخها قدمت اليابان أفلام "الإمبراطورة يانج كويفي" لميزوجوشي **1955**، "كوجيموشا"، و"ران" لكرواساوا **1985**.

وقدمت بولندا فيلم "غبار" لأندريه فايدا **1965** و"رجل الرخام" لفايدا **1976**.

ومن الأفلام العربية التي تم اختيارها هناك "وقائع سنوات الجمر" إخراج لاخضر حامينا الجزائري عام **1975**، و"الرسالة" إخراج مصطفى العقاد لحساب كل من الكويت وليبيا عام **1976**.

ولو نظرنا إلى قصة فيلم "فرعون" للبولندي بيرسي كوالروفيتش، فإنه يجعل من رمسيس عاشقا لامرأة يهودية، وأنه يقف بالمرصاد لرئيس الكهنة، لكن ليس حديثنا الآن عن الفيلم بل عن التاريخ في السينما العالمية.

والملاحظ من هذه القائمة أن الولايات المتحدة اهتمت بتواريخ العالم أكثر مما اهتمت بتقديم أفلام عن تاريخها، ولكن هذا لا يمنع أن أفلاما عديدة تم إنتاجها عن حرب الاستقلال، منها فيلم "المناضل" إخراج رونالد ايمريتش **2000**، وأفلام عن الحرب الأهلية، وأخرى عن إبادة الهنود الحمر، وعلى رأسها "الرقص مع الذئاب" إخراج كيفن كوستنر عام **1992**.

لم يكن التاريخ فقط مجموعة من الأحداث العظيمة التي صنعتها الشخصيات السياسية، والمحاربون والغزاة، حيث أن أحداثاً عظيمة ارتبطت بأشخاص صارت لهم مكانتهم في التاريخ أمثال: هانيبال، والإسكندر الأكبر، وكليوباترة، ونابليون، وطغاة من طراز هتلر، وموسوليني، بل أن السينما راحت تبحث عن تواريخ العبيد الذين شاركوا في صناعة هذا التاريخ، حين طالبوا بالحرية وبحثوا عن تحطيم الأغلال، ومنهم "سبارتاكوس" في الفيلم الذي أخرجه كيوبريك عام

1961، وأيضاً فيلم "كوخ العم توم" الذي قدم في هوليوود أثناء العشرينيات.

بل أن السينما، خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد اهتمت بتسجيل لحظات التاريخ من خلال كبار الفنانين، ففي الموسيقى تم تقديم حياة "بيتهوفن" في ألمانيا"، وموتسارت في بوجارد حياة "شوبان" عام **1961**، وفي هذه الأفلام بدا الحكام بمثابة شخصيات ثانوية يمكن التعرف عليهم عرضاً أثناء مسيرة حياة الموسيقار.

كما أن الموسيقار اهتمت بحياة العلماء الذين صنعوا تاريخ العالم، وأثروا في حياة البشر، ومنهم أكثر من فيلم عن "مدام كوري"، وأفلام عن "باستير"، و"آديسون"، وعن حياة الفنانين التشكيليين رأينا أفلاماً عديدة عن مايكل أنجلو"العذاب والمتعة" **1966**، وعن "رمبرانت"، وأكثر من فيلم عن "جويا" في الاتحاد السوفيتي – سابقا – والولايات المتحدة الأمريكية، وأفلاما كثيرة عن فان جوخ، منها "شهوة الحياة" إخراج فنسنت مينبللي **1957** وفيلما فرنسيا عام **1992** بعنوان "فان جوخ" كما ظهر هذا الرسام في فيلم دنماركي عن "جوجان" قام ببطولته الأمريكي دونالد سوزرلاند، ثم عدة أفلام عن "بيكاسو".

إذن.. فالتنوع موجود، وأيضاً مسألة الاستعانة بفنانين من دول أخرى لضمان أن يعرض الفيلم في أكثر من دولة، وكما ظهرت أفلام عن رؤساء الدول مثل "روزفلت"، و"نيكسون"، و"جمال عبد الناصر"، و"أيام السادات"، فإن أفلاما عديدة ظهرت عن الآباء منهم فيلم عن

"إميل زولا"، وعدة أفلام عن "أرنست هيمنجواي"، وأفلام متعددة عن قصص حب عاشها كل من فيتزجيرالد "معبودي الخائن" بطولة جريجوري بيك **1959** و"هنري ميللر" في فيلم "هنري وجون" لفيليب كوفمان **1989**، وطه حسين في "قاهر الظلام" لعاطف سالم **1978**.

أغلب أحداث التاريخ، هي عبارة عن علاقة بين شعوب وأمم، وعندما كان يتم إنتاج فيلم ما عن واقعة تاريخية، فإن الرؤى سوف تختلف، فقد نظر إليه الأمريكيون، وتناول العرب تاريخ الصليبيين، والحروب بين العرب وبينهم من منظور يختلف تماما عن الأفلام البريطانية أو الأمريكية، مثل فيلم "الصليبيون" لسيسيل دي ميل **1935** الذي يدور حول ما يسمى بالحملة الثالثة التي وقعت في آخر القرن الثاني عشر، وكان بطلها الملك ريتشارد قلب الأسد، كذلك فإن مناظير الأمم في الحروب قد تباينت، فالفرنسيون جبناء في الفيلم الأمريكي "ممر المجد" لكيوبريك **1958**، الذي يدور حول وقائع الحرب العالمية الأولى، والألمان جبناء في فيلم " الصليب الحديدي" لسام بكنباه، وقد رأى الأمريكيون في "روميل ثعلب الصحراء" مجرد سياسي عسكري، معارض لهتلر.

كانت الأفلام التاريخية دوما بمثابة عشق خاص لمخرجين بأعينهم في كل أنحاء العالم فما أن ينتهي أحدهم من إخراج فيلم تاريخي، حتى يبدأ في عمل فيلم جديد، ومنهم على سبيل المثال: سيسيل دي ميل الذي

اخرج أفلاماً عن "كليوباترة" و"الوصايا العشر" و"الصليبيين" و"شمشون ودليلة"، بل أنه أخرج "الوصايا العشر" أكثر من مرة.

وفي الاتحاد السوفيتي كان كل من سيرجي يوندا رشوك وسيرجي أيزنشتين من الذين شغفوا بالسينما التاريخية، فالأول هو صاحب فيلم "الحرب والسلام" المكون من أربعة أجزاء، والذي تستغرق مدة عرضه ثمان ساعات ونصف، كما أنه أخرج فيلما تاريخيا مهما آخر هو "ووترلو" عام **1970**. استعان فيه بالممثلين الأمريكيين والبريطانيين أمثال: أورسون ويلز، وكرستوفر بلامر، ورودشتايجر في دور نابليون. وفي اليابان فإن كيروساوا عاد في أغلب أفلامه إلى التاريخ، مثل "كاجيموشا" أو "ظل المحارب" و"الساموراي السبعة" و"ران"، وهي أفلام مأخوذة عن التراث الياباني في القرون الوسطى.

كما أن لورانس أوليفيه في إنجلترا، كان وراء إحياء أعمال شكسبير التاريخية على الشاشة، ومنها "هاملت" و"ريتشارد الثالث" و"هنري الخامس" وغيرها.

وفي مصر فإن إبراهيم لاما ثم يوسف شاهين أبرز من قدما الفيلم التاريخي، فأخرج الأول أفلاما عن " كليوباترة، و"صلاح الدين الأيوبي" الذي قدمه شاهين في "الناصر صلاح الدين"، ثم قدم "المهاجر" و"وداعا بونابرت"، و"المصير"، وهي أفلام تباينت فيها المراحل التاريخية، كما أن فوزي الجزايرلي عمل العديد من هذه الأفلام بالإضافة إلى نيازي مصطفى.

السؤال هو: إلى أي مدي يمكن للفنان أو كاتب السيناريو أن يغير من واقع الأحداث التاريخية، قد تكون هذه التغييرات جذرية خاصة فيما يتعلق بالأفلام المتعلقة بالحروب الصليبية المنتجة في الغرب، أو قد تكون تغييرات تناسب العمل الفني، وقد أثارت هذه النقطة الكثير من النقاش، فالفنان يرى أنه يمكن أن يقدم رؤيته حسبما يشاء ويرى المؤرخون أن التاريخ ليس ملكاً للفنان، خاصة أنه موجه إلى جماهير عريضة، وأن على الفنان عدم الخروج عن حدود الواقع، ولا تزال النقاشات محتدمة، خاصة بعد عرض كل فيلم تاريخي جديد.

الفصل الثالث

التاريخ: المعنى والفن

ماذا يعني التاريخ؟

إنه في أبسط معانيه – كما جاء في موسوعة الطفل – دراسة ماضي البشرية؛ فالمؤرخون يدرسون وثائق أحداث الماضي، ويعدون سجلات جديدة لهذه الأحداث قائمة على جهودهم في البحث. ويشيع إطلاق مصطلح التاريخ علي هذه السجلات.

وقد خلف لنا الماضي سجلات حافلة، ومن بينها المأثورات أو الحكايات الشعبية والأعمال الفنية والآثار، والكتب وغير ذلك من الوثائق المكتوبة. ونتيجة لهذا نجد أن التاريخ – بشكل عام – يقتصر على الأحداث البشرية، التي جرت منذ نشأة الكتابة، حوالي **5500** عام، ويدرس المؤرخون جميع جوانب الحياة في الماضي، والاجتماعية والثقافية، مثلما يدرسون الأحداث السياسية والاقتصادية.

وباعتبار أن السينما صورة للمجتمع، فهي تحاول في الكثير من أحوالها، استجلاب المجتمعات الإنسانية القديمة، من خلال قصص جذابة، ليس الهدف منها فقط التعرف على كيفية أساليب الحياة في الماضي، بل أيضا للتأكيد على أن ما كان يحدث في أي زمن، إنما هو يتكرر الآن،

وبصورة متقاربة، طالما أن الإنسان لم تتغير سماته، فالديكتاتورية والقسوة، والطيبة، والإحساس بالرحمة، والتعاطف، سمات بشرية، ملتصقة بالإنسان منذ بدء الخليفة.

لكن، لماذا التاريخ؟

الإنسان منا يمكنه أن يستجلب هذا التاريخ، ويعيشه، وعندما يرى هذا التاريخ في بناية ضخمة مثل الهرم الأكبر، أو قلعة صلاح الدين، أو قلعة قايتباي، فإنه يندهش للطراز المعماري، ولقوة البشر ومواهبهم، الذين كانوا وراء هذه الأبنية وغيرها.

ولكنه يهتم أكثر عندما يعرف "قصة" هذه الآثار الحضارية الكبرى، عندما يعيش قصة تدور في إحداها، سواء في حياته العادية، أو حين يعيش قصة بناء هذا الأثر، أو إحدى القصص التي شهدها التاريخ في بعض الأزمنة.

ومن هنا تأتي أهمية الفن، سواء فن الكلمة المليئة بالخيال أو الصورة التي تحاول تجسيد ما كان واقعاً ذات يوم، ومن هنا تأتي أهمية تناول التاريخ في شكل قصصي، ولأن السينما هي فن قصصي مصور، فإنه من الأهمية أن نعيش داخل أطر التواريخ المختلفة من خلال قصص الأفلام التاريخية، ولا شك أننا قد عرفنا قصة صلاح الدين الأيوبي، لكن ما أن نقرأ خبراً عن هذه الشخصية أو مقالا، أو حتى كتباً، فإن صورة الممثل أحمد مظهر الذي جسَّد هذه الشخصية في فيلم "الناصر صلاح الدين" سوف تقفز على الفور في الأذهان.

ومن هنا.. تأتي أهمية جوهر القص، في السينما التاريخية، وأيضاً أهمية الموضوع المختار لعرضه علي الناس، وطالما أن هناك "تاريخ" فهناك حركة، وبالتالي هناك قصة، أيا كان أسلوب القص فيها. وإن كان صناع هذه الأفلام قد وضعوا أغلب هذه القصص في أطر ضيقة متشابهة غالباً، حول الطغيان والعدالة والمواجهة فيما بينهما. سواء كان هذا الطغيان متمثلا في حاكم يجب إسقاطه، أو في جيوش محتلة سيطرت على البلاد، وفي الكثير من هذه الأفلام كان الصراع بين المبادئ والمثل، والبحث عن العدالة والحرية، واعتناق دين من عند الله.. هي الأسس التي يجب الإنسان مشاهدتها..

وبالنسبة للنقطة الأخيرة، فإن السينما حاولت استعادة تاريخ البشر من خلال عقائده وأنبيائه، وما عاناه المتدينون الأوائل، خاصة في الأديان السماوية الثلاثة، وذلك ضد الثابت والمألوف.

مثل هذه القصص، أعطت للقص جوهراً أساسياً في الأفلام التاريخية، وصار على المتفرج أن يعيش الماضي من خلال ما يراه على الشاشة، يكفي أن يدخل الصالة، وتنطفئ الأضواء، ويبدأ التاريخ في استجلاب نفسه من خلال الذين عاشوا فيه، صنعوه أو كانوا من ضحاياه.

والغريب أن هذه التاريخ لا يعرف الضعفاء، أو الهامشيين، فأغلب الإبداع التاريخي لا يقترب منهم، قد يتخذهم أداه لتوصيل فكرته، مثل الذي رضخ أن يكون وجبة سريعة لأسد في حلبة، أو أن يسلم رقبته – وبسهولة – لجلاد، أو ذلك الحارس الذي يسقط عند أول ضربة من

الخلف، كل هؤلاء نظر إليهم الإبداع التاريخي باستهانة شديدة، فهم لم يقاوموا، ولم يصارعوا من أجل إبقاء الحياة، والحياة بدورها تاريخ ممتد.

الإبداع التاريخي توقف عند الآثار التي تركها من شاركوا في صنع التاريخ، وراح يستلهم المزيد من الحكايات، وتوقف هذا الإبداع عند الأقوياء، أيا كانت مواقعهم، فالسادة أقوياء بمناصبهم السياسية، وأحيانا كان العبيد أقوياء بإصرارهم على الثورة والتمرد، والبقاء في النهاية للمنتصر، والتاريخ أحنى ظهره بقوة للمنتصر، فهو قوي، والقوة هنا بدنية في المقام الأول، وقوة عقل، وقوة عسكرية، وقوة معرفة، وعلم.

وحسب قانون الانتخاب الطبيعي لداروين، فإن الأقوياء هم الباقون، أقوياء السلطة، أو الإرادة، والباحثون عن ظلال حقيقية لوجودهم في الحياة، الأقوياء في السلطة، والإبداع، كل في مجاله.

لذا.. بقي هوميروس، أحد أقدم المبدعين في العالم، لعله أكثر بقاء في ذاكرة التاريخ من مئات الحكام الذين لم يتركوا للخلود ما يثبت أقدامهم، ولذا بقي كافة أصحاب الرسالات الدينية، بإصرارهم علي توصيل رسالاتهم إلى الناس. وفي حيوات هؤلاء الأبطال، أصحاب الإرادات الفولاذية كثيرا ما يوجد شيء ملفت لانتباه، وقصص يعشق الناس معايشتها، قراءة، أو مشاهدة، فلسنا جميعا أبطالا بدرجاتنا المختلفة، ونحن نعوض النقائص في أعماقنا من خلال معايشة هذه الحكايات، ومن هنا تأتي جاذبية الفيلم التاريخي.

هذه الجاذبية تأتي من التحام أكثر من عنصر مهم، أولها مادة التاريخ، ثم الإبداع، ويأتي بعد ذلك قدرة الفنان على تجسيد هذا الماضي بصدق، يجعل الناس تشعر بالفعل انها استطاعت العودة إلى أزمنة مرت، ولن تعود أبداً، وانصرمت بالفعل مع أصحابها، وأنه من الممكن فقط أن تجسدها، نراها مرة أخرى من خلال الفنون.

والسينما هي أصدق كافة الفنون في إعادة التجسيد، يليها التليفزيون، والإذاعة، والرواية، فليست إعادة التجسيد هي فقط القدرة على تخيل الماضي ومعايشته، ولكن أيضاً أن نراه على الشاشة، والذين أعجبتهم قراءة رواية "سبارتاكوس" لهوارد فاست، لا شك أنهم سوف يتمتعون أكثر وهم يشاهدون كيف قام سبارتاكوس بتقبيل حبيبته فارينيا وهي بين الأشجار، ثم حين يسمعون أنطونيوس وهو يردد قصيدته عن وطنه البعيد، المنشود الهجرة إليه، ثم وهم يرون الصراع الدامي بين العبد الزنجي داربا، وبين سبارتاكوس، ثم حين يقف مئات العبيد، مرددين: "أنا سبارتاكوس"، ووقوف فارينيا أسفل صليب علق عليه زوجها، وهي تردد.. حاملة ابنها:

"**إنه حر.. يا سبارتاكوس**".

مثل هذه المشاهد غير موجودة في رواية فاست، وبعضها عبارة عن جمل مسطورة، وراء بعضها البعض، لكن الفيلم يصنع منها معزوفة متكاملة.

وهنا يأتي السؤال:

هل من حق المبدع أن يقترب من التاريخ؟.. أي أن يراه حسب رؤيته، فيزيد، ويضيف، ويحذف ويشوه الأحداث العظيمة وأيضاً الشخصيات التي صنعوها؟

الفنان مخلوق ذاتي بطبعه، ومثل هذه القضية مثارة دوما؛ فالفنان لم يعش مثلنا لحظات التاريخ، وهو في الغالب يتخيلها نيابة عن المتفرجين، ويصبح هذا التخيل المجسد نوعا من فرض الصورة النهائية لشكل التاريخ كما يراها.

ومهما اعترض المشاهدون، وأبدى النقاد استياءهم، فإن الفيلم باق، ستراه الأجيال المتلاحقة، ويصير مع الزمن تاريخاً بدوره، يتم قياسه بأشياء أخرى، وقد عنَّ للكثير من صناع الأفلام – سواء كتاب السيناريو أو المخرجين – أن يتخيلوا التاريخ كما يشاءون، وفي أغلب الأحيان لعبوا بهذا التاريخ – سواء القديم، أو الحديث – بما يتفق مع وجهة النظر لكل منهم، ولأن الفنان إنسان له هويته القومية وديانته التي اعتنقها دون كافة العقائد الأخرى وأيديولوجيته التي انتهجها، وأيضا مسار رأس المال الذي يمول الفيلم، فإن الفيلم لن يكون مجرد أداه صماء خالية من الحياة، ومن الرؤية، ومن هنا يأتي الاختلاف، ويصبح الفيلم التاريخي أشبة بالتاريخ نفسه يستوجب النقاش والجدل في حقيقة أفكاره، بما يتفق بما حولها.

ولذا، فإن الاختلاف بين رؤية فنان وآخر، وأحياناً كثيرة بين الفنان ونفسه في رحلتين مختلفتين من التاريخ، مثل رؤية بركات للسلطة الحاكمة

في فيلمي "أمير الانتقام" **1950**، و"أمير الدهاء" **1964** وكلاهما نفس السيناريو، لكن الأول مصنوع في أيام الملكية، والثاني مصنوع في أيام الحملة ضد الملكية، إذن فلابد أن يكون هناك فروق حتى لو بسيطة، وغير مدركة.

وللفنان الحق أن يرى التاريخ كما يشاء، ومن حق فنان آخر أن يرى نفس العصر بالطريقة التي تروق له، لكن الخشية أن تنوه الحقائق بين رؤى الفنانين، فالمخرج البولندي اليهودي كوالروفيتش يحاول أن يؤكد أن اليهود شاركوا المصريين حكم مصر في فيلمه "فرعون" باختلاق قصة حب بين رمسيس الثاني وفتاة يهودية، ومن حق فنان عربي أن يخرج فيلما يبين وجهة النظر المعاكسة، لكن هذا لم يحدث، إذًا سيبقي أمام المشاهد الذي رأى هذا الفيلم وحده أن يرى ما جاء في الفيلم البولندي حقيقة واحدة، ثابتة لا تتحرك.

ولأن الإنسان مخلوق عقائدي، فتاريخه مرتبط بعقيدته في الماضي والحاضر، والمستقبل، ومن هنا تتعدد وجهات النظر، لكن مسألة احتكار الشعوب لثقافات الآخرين من خلال ما يملكه البعض من أدوات تصنيع وتسويق جيدين للفيلم يجعل الحقيقة غائبة في أغلب الأحيان وفي عصر العولمة، حيث تأتي هذه الثقافة الواحدة عبر كل قنوات الاتصال المملوكة للأغنى، فإن ثقافة الفقير – والذي لا يملك المعرفة – تنحصر، وتتقادم، وتتعرض للطمس، والتشويه، ومن هنا تأتي أهمية صناعة الفيلم التاريخي في السنوات الأخيرة، ربما أكثر من أي وقت مضى، وليس مطلوبا في مصر

أن يعرف العالم كله بتاريخ الوطن، لكن من المهم أن يعرف المواطنون أنفسهم بما حدث يوم ما في أوطانهم.

وفي السينما العربية، فإن الفيلم التاريخي الذي تقلص إنتاجه، قد ولد حاجة مهمة للتعرف على الحقيقة. وفي مصر ماثلا، فإن الأفلام التاريخية التي أنتجها وأخرجها يوسف شاهين منذ "وداعا بونابرت" قد أثارت جدل علاقة الفيلم بالواقع التاريخي، وعرضت هذه الأفلام في أوروبا، وحصلت الكثير من وجهات النظر.

وفي التاريخ المعاصر، راح البعض يصور أشخاصا من هذا التاريخ حسب الإعجاب بهم، مثل رؤية حسام الدين مصطفى لأنور السادات في فيلم "الجاسوسة حكمت فهمي"، فهو الثوري الذي سوف ينقذ الجاسوسة التي وقفت موقفا وطنيا، لكشف الجاسوس حسين جعفر، كما أنه أنقذها من الإعدام ، بعملية فدائية انتحارية، وهذا غير حادث في التاريخ.

ورغم أن حكاية الجاسوس الألماني جون آبلر"حسين جعفر" حديثة، ابنه القرن العشرين، فإنه تم تداولها بأكثر من وجهة نظر، في رواية "القط والفأر" لكين فوليت لعبت الجاسوسة اليهودية سارة دورا في كشف أبلر، وفي الفيلم المصري كانت حكمت بديلا عن سارة.

ولا شك أن هذا الاختلاف يزيد من حماس الرؤية، ويزيد من الإقبال علي إنتاج الأفلام التاريخية التي تستلزم أموالا ضخمة، لا تمتلكها سوى شركات الدول الغنية.

وبالنظر إلى السينما التاريخية، فسوف تجد سمة مهمة للغاية، فهنالك أفلام تؤكد أن الأشخاص الذين لمعوا في التاريخ، هم من طراز أبطال صنعوا الأحداث، مثلما حدث في فيلم "الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين، فصلاح الدين هنا رجل دولة في المقام الأول، يستطيع أن يحقق النصر العسكري وأن يبحث عن العلماء الذين يمكنهم حسم المعركة علمياً، وهو يفاوض خصومه، ويطيب ريتشارد قلب الأسد، هو إذن شخص يصنع الأحداث، يبني قلعة الجبل، ويوطد الدولة في النصر وأثناء الحرب والسلام.

وفي فيلم"المصير" ليوسف شاهين أيضا فإن ابن رشد فليسوف يصنع الأحداث، لا يكتفي بكتابة فلسفته فوق صفحات الكتب، بل هو يشارك في تحريك الأحداث من حوله يواجه التطرف، ويؤيد الحاكم المنصور، وهو صاحب موقف لا يؤمن بالاستسلام، ولا تنطبق هذه السمة وحدها على الحكام، بل أيضاً علي أصحاب الفكر، مثل موقف المفكر السوري الكواكبي في فيلم "تراب الغرباء " لسمير ذكري **1998**؛ فهو يغير المواقف من حوله، ويجابه الأطراف المتشددة، ويجابه الوالي التركي، وينجح في تغييره، من قبل السلطان العثماني.

وهناك أفلام أخرى، حول أحداث عظيمة، وجد بعض الأشخاص أنفسهم فيها، فصنعتهم تلك التغييرات الضخمة، مثل شخصية محمود "سيف الدين قطز" في فيلم "وا إسلاماه"، فهذه الشخصية لم تكن في يوم من الأيام أكثر من مملوك لأمير، ولم تحلم بالوصول إلى مقعد السلطة، لكن وفاة الأمير عز الدين أيبك، ومقتل شجرة الدر، وخلو مقعد السلطنة من شخص يجلس عليه، وقدوم رسالة من المغول تنذر وتطالب تسليم البلاد، وفي القصر الكبير، وهنا يدرك قطز أن عليه أن يفعل شيئاً، فيكون الحدث صانعا له، ويعلن عن توليه القيادة، وسط تأييد حذر، ثم متعثر ممن حوله.

وفي هذا الصدد أيضاً، هناك أفلام تصنع شخصيات بإلقاء الضوء عليها، وأشخاص يصنعون الأفلام، فشخصية ابن رشد لا يعرفها سوى دارسي الفلسفة، الذين اعترضوا على بعض حقائق الفيلم الذي أخرجه يوسف شاهين، وعندما شاهد الناس"المصير" صاروا يعرفون من يكون ابن رشد، حتى ولو تم ذلك بعيني المخرج.

أما الأشخاص التي تصنع الأفلام، فهي التي يتكرر إنتاج أفلام عديدة عن حياتها، ورغم ذلك يذهب الناس لرؤيتها، ومنها في السينما العالمية والعربية شخصية كليوباترة، ومن التاريخ التاريخ العربي هناك قصة "قيس وليلى" التي عرضت أكثر من مرة بأكثر من صورة في مصر، وتونس، وأيضاً شخصية عنترة بن شداد، التي تم إنتاج أكثر من عشرة أفلام عنها

في مصر ولبنان، وأيضاً شخصيات أسطورية من طراز "راكيزلا" و"فرانكنشتاين".

فالناس يذهبون لرؤية أبطال هذه الأفلام دوما، مثل "كليوباترة" و"يوليوس قيصر" و"شمشون الجبار" وغيرهم، وذلك لأنهم يمثلون بالنسبة لهم جانب قوة الرومانسية، وقوة العضلات، والحق، وأيضاً قوة الشر التي تندحر في النهاية على أيدي أشخاص لابد أن يدخلوا حتما دائرة التاريخ.

وسوف نرى من البطولات الشعبية التي صنعت تواريخاً مصنوعة بشكل يثير الدهشة، فالأبطال الشعبيون لا يجيدون المنازلة، قدر ما هم يمتلكون الذكاء والفطنة، ومن خلال هذا الذكاء فان الكثير من هؤلاء الأبطال يحققون مطالب الناس، أما البطل الشعبي في قصص الحرافيش، فهو غالبا ما يكون طاغية بالقوة الغاشمة التي يلتف بها، يفرض الإتاوات والسلطان، وكثيراً ما يأتي التمرد ضد هذا الفتوة من داخل الفتوات أنفسهم، فليس هناك صراع واضح بين دافعي الإتاوات، ورجال الفتوة الأقوياء، ولكن كثيراً ما يأتي فتوة شاب، وذلك فيما عدا ما رأيناه في فيلم "الجوع" لعلي بدرخان.

والأبطال الشعبيين من طراز: "علي الزيبق" و"عنترة بن شداد" والزير سالم" لا يتمردون على الحاكم، فكل ما يأمله ابن شداد أن يعترف به أبوه، وكل ما يريده علي الزيبق هو بعض الطعام والأمن للفقراء، وهم

زعماء محدودو الأفق، لا ينظرون إلى العالم بشموليته ولا يريدون تغييره، بل هم يريدون رفع الظلم من فوقهم.

لكن هناك أفلاماً أخرى عن الزعماء، الذين ولدوا وفي إرادتهم قدرة خاصة ليصيروا زعماء، ومنهم: الإسكندر الأكبر، وهانيبال، ونابليون، وجمال عبد الناصر، وقد حاولت السينما الأمريكية أن تسخر دوماً من زعامة رجل انهزم على أيديهم مثل هتلر، كما أن السينما الألمانية فعلت ذلك مع نفس الشخص في فيلم "الطبلة" لفوكر شولندورف **1979**. وليس هناك قانون يعني أن المنهزم ليس زعيماً.. والزعامة تنعكس في قدرة الرجل أو المرأة، على تحريك مشاعر الجماهير، وقد ترتبط بمقدرة على الطغيان، لكن هناك مواليين يمشون في ركاب الزعيم، وفي السينما فإن أصحاب الرسالات الدينية يمثلون نوعاً خاصاً واستثنائياً من الزعامة، لكن هؤلاء الزعماء لا يظهرون في السينما العربية.

وفي الكثير من الأفلام التاريخية، يقرأ الناس ظلال الحاضر، وكأنما التاريخ بمثابة عملية تتكرر، باعتبار أن السلوك الإنساني متشابه، فالطغاة هم الذين يصنعون الطغيان، ووجودهم يعني أن هناك مظلومين، وأن هناك ربما متمردين، ولعل منع عرض فيلم "نيكولاس وألكسندرا" لفرانكلين شافنر **1977** في مصر، عقب أحداث يناير، يعني أن هناك خوفاً من أن يتكرر ما حدث في روسيا على أيدي الثوار مرة أخري، بذبح أعضاء الأسرة المالكة.

وقد شاهد الناس في وقائع فيلم "الجوع" الكثير من معاناقم عام 1987، حيث دارت أحداث الفيلم قبل ذلك بمائة عام، في عام 1887، قبل أن يشح ماء النيل، وفي الفيلم هناك جياع لأن التجار قاموا بتخبئة الأطعمة، وفرضوا عليها الرسوم، وزادت أسعارها.. كما انه تم رفع فيلم "لاشين" لفريتز كرامب عام 1938 من العرض، وتم تغيير نهايته، فالفيلم قبل التعديل، يتحدث عن وجوب قتل السلطان الذي لم يحل مشاكل شعبه الجائع، بل انشغل بقصة غرامه مع جارية صدته، وأحبت قائد جيوشه لاشين، وانتهى بمقتل السلطان، بعد مؤامرة ضده، لكن النهاية المعدلة أبقت على السلطان، لكنها تبقي على تصرفاته المليئة بالتردد فيما قبل.

لكن السؤال يطرح أحياناً نفسه: لماذا هذا الشخص بالذات التاريخ؟

والإجابة سهلة، وهي ترجع إلى كل شخص على حدة. لكن في الزعامات السياسية، وفي العلوم والآداب، تجئ الإجابة واضحة، لأنه لم يفعل ما لم يفعله الآخرون بنفس القوة، الثائر مثلا هو الذي قاد الثورة، وهو الذي تحمل مخاطرها، وهنا بمقعد السلطة فيما بعد، والطاغية لأنه استبد فسفك الدماء وقتل، والعاشق لأنه أحب من الأعماق، وقتل نفسه حين استوعب ذلك الأمر، تضحية، ووفاء، والعالم لأنه اكتشف، واخترع، والرسام لأنه أبدع، والراقصة لأنها استطاعت أن تكون بؤرة اهتمام الآخرين، بحلاوة جسمها، وبراعة رقصها.

وبالنظر إلى الشخصيات التي دخلت دائرة التاريخ، سواء كانت مأخوذة من الواقع، أو مبتكرة من داخل الأساطير الشعبية فسوف تجد أن الكثير منها لم يتكرر في التاريخ، وعلى سبيل المثال فإن "جي" الذي دخل التاريخ من أوسع أبوابه، كان مجرد شخصية عادية، لكن الأساطير أحاطت بها، وصنعت منها نموذجاً لم يصبح أي شخص آخر في التاريخ – حقيقي أو أسطوري – له نفس الجاذبية، كذلك فإن الحكايات غير الحقيقية، التي نسجت حول "قراقوش" قد صنعت منه طاغية، يختلف تماما عن الشخصية الحقيقية، والطغيان هنا مرتبط بنوع غير مألوف من الجنون الغريب صنع من كاليجولا شخصا يميل الكثير من الأدباء والسينمائيين إلى إظهاره في دائرة الضوء، والسبب هو أن مثل هذه الشخصيات يمكن إضافة إليها المزيد من الحكايات الجنونية، دون أن يقع الكاتب في دائرة اللوم أو التساؤل.

وإذا كان عمر البشرية طويل، فإن حكامها في كل أنحاء العالم كثيرون، لكن الإبداع لا يتوقف سوى عند أسماء محددة من هؤلاء الحكام، لأنهم فعلوا شيئاً ما غير مألوف، هذا الشيء صار مع الزمن مألوفاً لدى الناس، بمجرد ذكر الاسم، فعندما تنطق اسم "كليوباترة" يتداعى إلى الذهن كافة الأسماء التي التفت حول المرأة في حياتها، والإبداع المأخوذ منها، مثل يوليوس قيصر، وأنطونيوس، وأيضاً الأماكن مثل الإسكندرية وروما، وموقعة "أكتيوم"، ثم يأتي ذكر الثعبان، الانتحار بعد الهزيمة.

وتختلف الروايات والأفلام عن الشخصية من خلال اختلاف التفاصيل فهناك مودة ما بين المتفرج، وبين هذه الشخصية، حيث تبدو أقرب إلى الصديقة، من المهم أن يجتر المرء حكايتها، مع تفاصيل أخرى، غير مختلفة، لكنها متقاربة.

وقد صنعت أشخاص أدبية أسطورية تاريخاً خاصا بهم، مثل دراكيولا، وفرانكنشتاين، إذن، فهناك ألفة بين الناس وبين الشخصيات التي صنعت تاريخا، أيا كان هذا التاريخ. وصنع الناس لأنفسهم أبطالهم الذين يعجبون بهم، وحكاياتهم التاريخية، سواء كانت قد حدثت فعلا في الواقع أم لا.

وأجمل ما في السينما التاريخية، هو أن الناس تسترجع الماضي، ولكن هناك نوعا آخر من التاريخ لم يعشه الإنسان بعد، لذا انتشرت قصص الخيال العلمي التي تدور أحداثها في المستقبل، وفي الكثير من هذه الحكايات هناك تواريخ محددة لغزو الفضاء، أو لنهاية العالم، أو لغرق الكرة الأرضية بالمياه وغزوها من مخلوقات كونية، والغريب أنه في حكايات هذه الأفلام، فإن الأبطال تتكرر سماتهم بوجوه مختلفة وأسماء مغايرة، وكأن ما حدث في الأمس القريب سيحدث هنا في الغد، وكأن ما سمعنا عنه في الزمن السحيق سيتكرر يوماً ما في مستقبل لن يبلغه حتى أي من أحفادنا.

الفصل الرابع

التاريخ الفرعوني والسينما

لماذا قدمت السينما المصرية هذا العدد القليل من الأفلام حول التاريخ الفرعوني، رغم امتداد المساحة الزمنية لهذا التاريخ، وأيضاً رغم أهمية هذا التاريخ على المستوى المحلي والعالمي؟

بل يمكن أن نطرح السؤال بصياغة أخرى: لماذا تجاهلت السينما كل هذا التاريخ الذي آثار إعجاب العالم، وحيرته وقدمت عنه السينما العالمية عشرات الأفلام، قامت في الكثير من هذه الأفلام بتمجيد اليهود، وادعاء أن هؤلاء هم الذين كانوا وراء أمجاد مصر، مثلما حدث في الفيلم البولندي "فرعون"، ومثلما تم تشويه التاريخ المصري دينيا وحضاريا في أفلام من طراز "أمير مصر" و"بوابة النجوم" و"الوصايا العشر"و"سليمان وملكة سبأ"، وغيرها...؟

ترى.. هل لم يكن في قصص هذا التاريخ، ما لا يناسب سينما المغامرات والحركة؟ أم قصص الحب الرومانسية، أم الكوميديا الموسيقية؟ وهي أنواع من الأفلام أحبها مشاهدو السينما المصرية عن غيرها..؟

الأسئلة كثيرة، والإجابات محددة: أن السينما المصرية لم تأبه بالمرة بالتاريخ الفرعوني، الذي نفخر بإنجازاته أمام العالم، وطوال أزمنة طويلة.

ولعل هذا الأمر ينطبق أيضاً على الأدب العربي، خاصة في مصر، فقليلة هي الروايات المصرية حول التاريخ الفرعوني، قياساً إلى مئات الروايات التي تطالعنا عناوينها في المكتبة العالمية.

وبشكل عام، فإن هناك سمتين رئيسيتين، يمكن النظر إليهما فيما يتعلق بالتاريخ الفرعوني، الأولى هي تلك الأفلام التي تصور الحياة الفرعونية بشكل مباشر، وليس لدينا في السينما المصرية سوى فيلمين، الأول هو "كليوباترة" لإبراهيم لاما **1943**، وهو فيلم ينتمي إلى التاريخ المصري أبان الاحتلال الروماني لمصر، أكثر مما هو فيلم فرعوني، ثم هناك فيلم "المهاجر" ليوسف شاهين عام **1994**، وهو فيلم آثار ضجة حين ظهوره، حين حاول البعض مقارنة حوادثه بالقص الديني في التوراة والقرآن الكريم.

أما السمة الثانية لهذه الأفلام، أو النوع الآخر، فيتمثل في أفلام فيها إشارات إلى التاريخ الفرعوني، كأن نرى "عروس النيل" تأتي من زمن الفراعنة لحماية الآثار من الذين يعبثون بها، وذلك مثلما حدث في فيلم يحمل نفس الاسم، أخرجه فطين عبد الوهاب عام **1963**. ووجود بعض الاستعراضات الفرعونية في أفلام تنتمي إلى الكوميديا الموسيقية، وهي استعراضات يتم تقديمها في الصالات الليلية، وبالتالي فلا يمكن القول أننا أمام أفلام فرعونية.

كما أن هناك أفلاما تم فيها الرحيل الفانتازي، إلى الأزمنة القديمة، مثلما حدث بشكل عابر في فيلم "إسكندرية كمان وكمان" ليوسف

شاهين.. إذن فالفيلم الفرعوني غريب في وطنه، بل أنه يعتبر بمثابة ابن غير شرعي.

وبصرف النظر عن أهمية فيلم "كليوباترة" لإبراهيم لاما، فإن التجربة تستحق التحية، فهو المخرج الذي رجع إلى أزمنة عديدة فرعونية وإسلامية، فضلا عن أفلامه البدوية، وأن كانت أكثر هذه الأفلام اتسمت بأجواء الحركة، فإن ما يهمنا هنا هو كيف تعاملت هذه السينما مع التاريخ، من الأفلام "قيس وليلى" **1939**، و"صلاح الدين الأيوبي" **1941** وغيرها.

وفي أفلام إبراهيم لاما، اعتمد على المغامرة والفروسية حيث كان يفصل دور البطولة لأخيه المغامر الفارس بدر لاما، وهذه الأفلام مكتوبة بقلم المخرج نفسه. ويقول محمد عبد الله في مقال له عن إبراهيم لاما أن عشقه للفروسية يرجع إلى ظروف حياته التي استمدت بروح المغامرة في الهجرة والتنقل من مكان إلى مكان، ومن بلد إلى بلد، وما يتطلب ذلك من روح تتصف بروح حب المغامرة، وقد اتضح ذلك في رحلاته المتعددة إلى الغابات للصيد، والثاني هو الصفات التي كان يتصف بها بدر لاما، بطل أفلامه، وشريكة في إنتاجها، فقد كان يتمتع بجسم رياضي قادر على الحركة، ويمتلك مواهب متعددة تتيح له أن يكون مغامراً في السينما.

وبدر لاما هو الذي قام بدور مارك أنطونيوس.. الذي وقع في حب الملكة كليوباترة – أمينة رزق – وكليوباترة ملكة مصر الجميلة في عهد البطالسة، تعيش في جو ملبد بالدسائس، أي أن الفيلم لم يقف عند حياة

الملكة المصرية وبدايتها، وصراعاتها مع أشقائها، بل وعلاقاتها الزوجية مع يوليوس قيصر، وجعل من الفيلم قصة حب عاطفية، ومغامرات حربية أسوة بـــ "قيس وليلى"، فكليوباترة تعيش في جو محفوف بالدسائس، وكان هيروماكس آخر سلالة الفراعنة – حسب الفيلم – يتحين الفرصة للقضاء عليها ليرث العرش فتنبهت إلى شره، وسجنته.

وفي ذلك العهد، كان الرومان قد أخضعوا كل المنطقة، ولم يبق أمامهم سوى كليوباترة، فأرسلوا إليها مارك أنطونيوس ينذرها بدفع الجزية؛ فأعدت له استقبالا حافلا سلب لبه، فوقع في هواها وأحبها، في تلك الفترة قامت الملكة بالعفو عن هيرماكس الذي أحس بعاطفة حب بين كليوباترة والقائد الروماني فدبر مؤامرة لاغتيال كل منهما، لكن المؤامرة تفشل، وتأمر كليوباترة بحرق هيرماكس الذي استبدل بشبيه له ساعة التنفيذ.

وحسب قصة الفيلم الذي يدور في ديكورات فرعونية رومانية، فان أوكتافيوس القائد الروماني العظيم، يعلم بما حدث، فيرسل إلى أنطونيوس ينصحه بالعدول عن حب كليوباترة، وإلا فسيضطر لمحاربته كعدو، وتقوم الحرب بين أوكتافيوس من ناحية، تعضده قوة روما، وبين جيوش كل من كليوباترة وأنطونيوس من ناحية أخرى. في الوقت الذي يعود فيه هيرماكس إلى كليوباترة متخفياً في ثبات طبيب يجيد التنجيم، ويشير إليها أن تنسحب بأسطولها وسط المعركة. وتفعل ما طلب منها، مما يعرض أنطونيوس للهزيمة، ويتصور أن حبيبته قد خانته.

يسعى هيرماكس قدماً في خطته للنيل من كليوباترة، فيبلغ أنطونيوس أن حبيبته ماتت منتحرة ندماً على انسحابها أثناء المعركة؛ فيبكيها أنطونيوس ويحزن عليها، وينتحر بدوره، ويحمله الجنود إلى كليوباترة وهو يلفظ أنفاسه، فترتمي عليه باكية وتودع حبيبها الغالي ووطنها المهزوم على يديها، وتأمر بإحضار أفعى سامة لكي تلدغها في صرها وتموت في الحال.

ومن الوقائع التاريخية التي احتفظ بها الفيلم، هزيمة جيوش كليوباترة، وأنطونيوس على أيدي قوات القائد الروماني أكتافيوس، وأن كليوباترة انسحبت أثناء المعركة، مما أخل بموازين المعركة، وأن كليوباترة ماتت منتحرة بسم الأفعى.

ولسنا هنا بصدد التحليل التاريخي لما جرى، ولكننا نرى كيف عبرت الأفلام عن التاريخ، فلا شك أن رؤى المؤرخين لأسباب الانتحار الحقيقي لكليوباترة تختلف، حيث يرى البعض أن مسألة علاقتها بأنطونيو لم تكن بنفس الرومانسية التي صورها الأدباء، وأنها أحبت أن تتواجه جيوش الرومان كي تتمكن من السيطرة على عرش الإسكندرية وحدها، وأنها لم تقدم على الانتحار إلا بعد أن أدركت الهزيمة الحقيقة، ولم تشأ أن ترى نفسها أسيرة بين أيدي القائد المنتصر أوكتافيوس، فيقوم بترحيلها إلى روما، فخورا بما حققه من نصر.

والغريب بالنسبة للسينما المصرية، أن هذه المرة الوحيدة التي رأينا فيها كليوباترة تنطق باللغة العربية، بينما تحولت كليوباترة في السينما الأمريكية إلى موضوع خصب، وقامت جميلات الشاشة الأمريكية

بتجسيد هذه الشخصية، مثل كلارابو، وكولوديت كولبرت، وإليزابيث تايلور، وغيرهن وإن كانت السينما الإنجليزية كادت أن تنافس زميلها الإيطالية في هذا الأمر.

ومن المعروف أن كليوباترة لا تنتمي بشكل حقيقي إلى التاريخ الفرعوني، قدر انتمائها إلى التاريخ الروماني، لكن يحسب لإبراهيم لاما أن صنع ديكورات لم تتم الاستفادة منها في أفلام تالية وصور الحروب البحرية، حتى وإن تم ذلك بشكل أقل حرفية، كي يبقى هذا الفيلم هو الأوحد حول هذه الحقبة من التاريخ، خاصة أن التاريخ الفرعوني قد صيغ في أفلام قليلة، بعد ذلك من خلال مزجه بالمعاصرة، كأن نرى عروس النيل تأتي من الماضي، من أجل مقابلة مهندس بترول في القرن العشرين، أو نرى استعراضاً غنائياً أقرب إلى الحلم، يشاهده في المنام شاب يستعد لعمل استعراض غنائي وسط معابد الكرنك، أو قد يتم ذلك من خلال مشهد تمثيلي في فيلم ثالث.

ففي فيلم"عروس النيل" رأينا قصد حب بين زمنين بعيدين، بشكل أقرب إلى الفانتازيا، منها إلى التاريخ، فمسألة ظهور الأميرة هاميس آخر عروس للنيل أيام الفراعنة، هو من الفانتازيا، وهذا الظهور يأتي كنوع من الإحياء، باعتبار أن عروس النيل قد قدمت قربانا للنهر من أجل أن يستمر النيل في فيضه على المصريين.

ونحن في الفيلم الذي أخرجه فطين عبد الوهاب أمام قصة عصرية، تتداخل فيها شخصية من التاريخ، فتتم صباغتها بالرومانسية، والمهندس

الذي ستظهر له عروس النيل رجل واقعي، يؤمن بالعلم، وضد الخرافات، وبالتالي فلا مكان للفانتازيا في حياته، وهو على علاقة طيبة بخطيبته، ووالد خطيبته عالم آثار يبحث عن آثر في نفس المنطقة التي يبحث فيها المهندس عن بترول، ولأن هذا المكان هو مقبرة آخر عروس للنيل، فإن حكام العالم الآخر يرسلون هاميس من أجل إقناع المهندس بأن يكف عن الحفر كي تنام العروس في تابوتها هانئة.

وتبدو عروس النيل أشبه بخيال، شبح، لا يراه سوى المهندس مما يولد المواقف الكوميدية من حوله، حين يتكلم إليها، أو يناجيها عاطفيا، أو حين تسعى لمضايقة الخطيبة، وهي تشعر بالغيرة، مما يعني أن العروس هنا هي روح شفافة، عليها أن توصل رسالة إلى المهندس، ثم تعود إلى عالمها مرة أخرى باعتبار أنه من الصعب أن يتواصل الزمنان: الماضي، والحاضر، وأن يتزاوج شخصان من طراز المهندس، وهاميس، حتى وأن تولد الحب بينهما.

لكن... ترى هل يمكن لهذا النوع من العمل أن يصبح تاريخيا، لمجرد أن هاميس جاءت بملابسها الفرعونية إلي الحاضر؟ بالطبع لا.. فالانتقال بالأفراد بين الأزمنة لا يعني أننا استجلبنا الماضي، صحيح أن هاميس ارتدت زي الملكات الفرعونيات، أكثر من زى عروس البحر، لكنها عاشت وسط ديكورات الستينيات، تنام فوق سرير عادي، وتتعامل مع الكهرباء، والأجهزة الحديثة دون دهشة، وهي لم تأخذ المهندس معها، بل تركت له صحفية جديدة. أشبه بها من حيث الهيئة الخارجية، مما يعني أن

التواصل سوف من حيث ما رأيناه في هذا الفيلم لا يجعلنا بالمرة أمام عمل تاريخي.

تكرر نفس الشيء أيضاً في فيلم "القبلة الأخيرة" لمحمود ذو الفقار عام **1965**، فهناك اثنان من الممثلين عليهما التمثيل لأول مرة وجهاً لوجه، هو شاب يعمل في السينما لأول مرة، وهي ممثلة مشهورة، وهما يقومان معاً بتمثيل قصة فرعونية أقرب إلي كليوباترة، ولأن القصة رومانسية فإن حالة من الاندماج العاطفي بين أنطونيوس وكليوباترة، تنتقل بنفس حرارتها إلى الممثلين فيتحابان بنفس القوة، ولا شك أن اختيار قصة كليوباترة هنا تعني لهيب الحب، والتضحية، وقد استخدمها محمود ذو الفقار بديلا عن قيس وليلى لعدة أسباب، منها أن هناك لقاء عاطفي مباشر بين الاثنين، انتهى بقبلة ساخنة، كانت سبباً في توليد شرارة حب بين الطرفين، أما في "قيس وليلى" فلم يكن هناك أي لقاء حسي، وأغلب اللقاءات تمت من خلال الشعر والبكاء والنحيب.

وفي فيلم "غرام في الكرنك" لعلي رضا عام **1968**، حلم الشاب المخرج بالاستعراض الذي يتمنى أن يقدمه مع فرقته بين أطلال المعابد، ولأن الموظف الحكومي الذي عليه أن يقوم بتسهيل إجراءات العمل، يعقد الإجراءات، فإن الاستعراض الحلم هو حالة من سخرية البيروقراطي المصري، منذ الفراعنة حتى الآن، وتقدم فرقة رضا استعراضات الرقص المعروفة عنها، دون أن تكون هناك قصد بعينها.

وهكذا تبدو مدى الهامشية التي قدم بها التاريخ الفرعوني في السينما المصرية، وقد تكرر الأمر بصورة مقاربة في فيلم "إسكندرية كمان وكمان" ليوسف شاهين **1990**، الذي يرحل بذاكرته وأبطاله إلى التاريخ المصري أبان الحكم الروماني، باحثاً عن معنى في التاريخ القديم يمكن استعادته إلى الحاضر، إذن.. فنحن لسنا أمام فيلم تاريخي.

وفي العديد من الأفلام، خاصة عند يوسف شاهين، تم استخدام الآثار الفرعونية، كديكور لأحداث معاصرة، مثل الصراع بين أشخاص فوق أعمدة معبد الكرنك في نهاية فيلم "صراع في النيل"، ومثل الحديث عن كليوباترا بين عاشقين يزوران المعبد، وتحاول الحبيبة أن تدفع حبيبها إلى أن يعترف أنه يحبها، وفي هذا المشهد في فيلم "أنت حبيبي" تتداخل التواريخ، فلا شأن لكليوباترة وتاريخها بمعابد في مدينة أسوان، كما استخدمت المعابد لصراعات في أفلام من طراز "دماء على النيل"، وظهرت الآثار أيضاً في مشهد عابر من فيلم "ثلاثة على الطريق" لمحمد كامل القليوبي، وذلك بالإضافة إلى سرقة الآثار، وتهريبها في أفلام من طراز "المومياء"، و"الجبل" بالإضافة إلى أفلام من طراز"المومياء"، وإيطاليا، ومنها "أبو الهول الزجاجي" **1967**، وأيضاً الفيلم التاريخي "ابن كليوباترة" الذي لا يتضمن أية حقائق تاريخية بأن هناك ابنا للملكة كليوباترة، حيث يعرف التاريخ أن قيصرون ابن يوليوس قيصر وكليوباترة قد مات في سن الطفولة.

إذن.. يبقى فيلم "المهاجر" ليوسف شاهين **1994**، العمل الوحيد بعد كليوباترة، الذي يمكن تصنيفه بالفيلم التاريخي الفرعوني. وذلك رغم كافة أشكال الجدل التي وصلت لسنوات عديدة في المحاكم، حول الحقيقة التاريخية والمرجعية الدينية للفيلم، وهل قصة الفيلم مستوحاة من التوراة وأيضاً من النص القرآني حول النبي يوسف عليه السلام، أم لا علاقة بالمرة بين شخصية "رام" في الفيلم وبين وقائع حياة سيدنا يوسف.

ونحن هنا لا نتحدث عن الفيلم الديني، أو حول الجانب الديني من الفيلم، فرام لم يكن داعية رسالة في الفيلم، ولكننا نتوقف عن "المهاجر" باعتباره فيلما تاريخيا بشكل عام، وحول الحضارة الفرعونية بشكل خاص، رأينا فيه آلية الزراعة، والتحنيط، وبعضاً من أساليب الحياة الاجتماعية في عصر الفراعنة، سواء حياة القصور حيث يعيش الملوك، أو في الجانب الآخر من المجتمع حيث يحيا البسطاء من عامة الشعب.

وليس بحالنا هنا أن نقول أن المخرج قد طرح اسم الفيلم، في البداية "يوسف وإخوته" ليعطي التأكيد أننا أمام قصة توراتية ودينية، ولكنها نتوقف عند حد ما شهدناه على الشاشة، لكننا سوف نفتبس هنا فقرة كتبت في مجلة "فن" اللبنانية بأنه "لا يمكن أن نتجاهل تحفظ الأزهر الشريف على موضوع الفيلم وحثه المخرج على تعديل بعض الأفكار الجامحة، وهو ما أكده المخرج على تعديل بعض الأفكار الجامحة، وهو ما أكده المخرج بنفسه حينما أشار إلى أن الأزهر طلب منه عدم ظهور سيدنا يوسف على الشاشة، وأنه امتثل دون تردد، وسرعان ما تبين أن

وجود يوسف كقدوة أفضل من تجسيده في صورة وهيئة ممثل من لحم ودم، مهما تعاظمت موهبته سوف يظل عاجزاً عن بلوغ مرتبة الأنبياء أو مهما كان في أفعالهم، إذا ما دافع يوسف شاهين من استلهام سيرة سيدنا يوسف، وكيف السبيل إلى تقديم رؤية لا تتجنى على أحد فيما إذا طالبنا بأن تتسم بالموضوعية حتى لا تواجه مصير "وداعا بونابرت".

وفي "المهاجر" ورغم أننا أمام فيلم فرعوني، إلا أنه غير محدد التاريخ بالضبط، فليست هناك علاقة بين هذه الأسماء، وبين أسماء مشابهة عاشت في الأسرات، ولا تعرف بالضبط في أي أسرة عاشت سيمهيت زوجة الوزير الأول، وبالتالي فنحن أمام فيلم يعود إلى التاريخ في المقام الأول.. أكثر منه فيلم له محور تاريخي، من حيث مكانة الأشخاص في التاريخ، أو أن حوادثه دارت في حقبة يمكن تأريخها بأنها قبل الميلاد بعدد من السنوات.

والذي يجعل الفيلم من التاريخ الفرعوني، أنه يدور في مصر، وترى فيه المعابد، ومراكز التحنيط، وأيضاً الملابس الفرعونية خاصة لدى النساء، وليس هناك دليل على أن زمن الفيلم كما أشارت مجلة الكواكب في مقال كتبه سمير فريد عن "المهاجر" بأنه أواخر حكم أمون – حتب الثالث في مصر الفرعونية بعد أن تولى أخن– آتون مهمة الشريك في الحكم أو كولي العهد، أو نائب الرئيس. والمكان في الصحراء الأسيوية على أطراف مصر حيث تعيش قبائل الرعاة، فليس من السهل على ناقد أن يحدد هذا التاريخ بسهولة، وليس لدينا مرجع يوحي تكرر

أكثر من مرة، فما يهمنا هنا أن الفيلم تاريخي، لأن الأزياء والديكور وشكل المجتمع وعمارته تختلف تماماً.

ولا يهتم الفيلم مثلا بالحاكم الفرعوني، بل آميهار، قائد الجيوش، ورام في الفيلم، ابن من ثمانية أبناء، يعيشون حياة الترحال في الصحراء، تحوطهم الرمال والجبال أينما ارتحلوا. وتتبعهم دوما نظرات أبيهم آدم. وهم يمشون حسب نزوات الطبيعة، ويختارون الأرض التي يستقرون عليها، كما وصف الأحداث الدكتور رفيق الصبان في مجلة "فن"، والأب يفضل ابنه الأصغر رام، لأنه عاشق للمعرفة، هذه المعرفة تدفع بالصغير إلى أن يرحل إلى مكان بعيد، ويحاول إقناع أبيه بجدوى السفر إلى مصر.

ويعاني رام من شعور أخوته بالغيرة منه وهم في إحدى المرات يرمون به في قاع مركب كان ينوي الإبحار فعلا إلى البلاد التي يحلم بها أخوهم الذي تآمروا عليه، وسرعان ما يكتشف أمره، ويباع رام في سوق العبيد بثمن بخس، وفي العالم السفلي الذي يعيش فيه، لا يكف عن التطلع نحو الجدران التي تفصله عن القصور الملكية، حيث المعرفة أكثر اتساعا، ومجالاتها بلا حدود.

ويتطلع رام إلى دخول هذه القلعة الثرية كي يعمل خلفها وعن طريق حبه للمغامرة يدخل القصر الذي يملكه قائد الجيوش آميهار، الذي سرعان ما يصير صديقاً له، كما أن زوجة آميهار سيميهيت ستصبح ذات أهمية في حياته، حيث تقع في غرامة.

وعالم الفراعنة هذا متسع، يقدمه المخرج من زاويتين: أبناء القصور، والكهنة، صناع التاريخ الذين تم تسجيل أسمائهم على الجدران، ثم أبناء الشعب متمثلين في "أوزير" خبير التحنيط وابنته، ثم الفتاة "هاني" التي ستقع في حب رام، وستتزوج منه، ثم سيرحل الجميع، بمن فيهم شقيقها إلى الصحراء لزراعتها. حيث سيسعى رام إلى تحويل قطعة أرض جرداء حصل عليها رام من قائد الجيش آميهار لزراعتها.

في العالم الأول، حيث آميهار وزوجته، فإن رام سيتعرف داخل القصور ذوات الأعمدة الضخمة على الحب، والعلم. الحب يقوده إلى المعرفة باعتبارها وجهين لجسد واحد، ويقول الصبان أن "الحب بالنسبة له هو البديهة المطلقة التي لولاها لما وجد الكون، ولا تحركت الكواكب ولا غدت العصافير ولا أخضرت الأشجار".

ويرفض رام الحب الجارف الذي تحمله له الحسناء سيميهيت، فعرض نفسه للذل، والسجن، والإهانة، فتحول برفضه لحبها، وإغوائها من رجل عادي إلى رجل "بلا مثيل" ويحاول الفيلم التأكيد أن رفض رام لهذا الحب المحرم سببه قدرته في التوغل للمعرفه. "لقد كانت مصر محطة للعلم.. عليه أن يعود بعدها. وينشر معرفته التي اكتسبها في أرضه الجرداء التي تعيش على المطر".

وقائد الجيوش آميهار، رجل مهموم بالمعرفة، مليئ بالإنسانية، وإن كان الفيلم بصورة عاجزا على التواصل الجنسي مع زوجته، وهناك مواجهة بينه وبين الكهنة ولذا فهو يترك الناس تقذف أحد الكهنة بالطوبة

وعندما يوجه إليه اللوم، فإن آميهار يردد أن الجيش مصنوع لحماية الوطن وحدوده، وليس الداخل.

وهذا الصراع بين الجيش والكهنة، يعكس المواجهة الأزلية بين الدين والسلطة، فرجل الدين في الدول الفرعونية يحاول فرض سلكته على قائد الجيش، لكن آميهار يبدو ذكيا وهو يتعامل مع هذه المواجهة، فهو لا يجابه لدرجة الخصومة والعداء، ولكنه يكتفي بالرد ببرود على ادعاءاته.

وسيميت، زوجة آميهار، امرأة محرومة عاطفيا، ورام يكن لها الحب في وقت ما، وفي لحظة يكاد أن يضعف، تتحدث إليه قائلة:

"الحياة ستنتهي قبل أن نعيشها.. أنا لا أطلب حبك.. فقد خذني".

ويقبلها رام في لحظة ضعف، لكنه ينسحب ويردد: "تشعرين أنني أرغب فيك"

ثم ينسحب وتردد منكسرة: "لا تهينني أكثر من هذا".

إلا أنه يردد: "سيميت.. لا توجد إهانة في أن يحتاج كل منا إلى الآخر"..

أما الطرف الآخر من الناس، فيتمثل في الأشخاص الذين ذكرناهم من قبل. أوزير الخبير بشؤون التحنيط، والذي سكن مع عشيرته على مقربة من النيل، يقوم بعمله داخل كوخ واسع، لديه مقدرة فائقة على الحب والعطاء، ويفهم كيف تكون الحياة، وعندما تأتيه الفتاة "هاني" من

أجل تحنيط جثمان أمها، يردد ساخراً: "ما معك لا يكفي لتحنيط إصبعين فقط من إحدى قدميها" ومع ذلك فإنه يقوم بالتحنيط، وهو كما أشار كمال رمزي في مقال عن الفيلم بمجلة "فن": "في كلامه وحركته ولفتاته وبساطته ابن بلد بحق".

وإلى هذا العالم ينتمي رام، ويتزوج من هاني، ويرحل معها إلى الصحراء، مصاحبا معه شقيقها، وأيضاً أوزير وابنته الصغيرة، وهناك يتعلم رام على يدي أوزير كيف تكون الزراعة وكيف يكون الإصرار، فلا تراجع عند الفشل لأول مرة إلى أن تنبت الأرض باللون الأخضر، لتقضي على صفرة الرمال، وتملأ الحياة الأفق من خلال المزروعات، وكما جاء في المصدر السابق فإن "الشعب أو الناس في فيلم المهاجر يتمتعون بحضور قوي، يثورون ضد الظلم والفساد وبهدف إيقاف ثورتهم يقوم الجيش بحرق بيوتهم وحقولهم، وبالطبع تحدث المجاعة. وهي في الفيلم ليست قدراً، لكنها تأتي بالضرورة كنتيجة حتمية للظلم والفساد.

من المهم الإشارة إلى أن الفترة التي ينسب إليها الفيلم تاريخياً، تسمى بعصر الدولة الحديثة، التي تضمنت الأسرات الثامنة عشر، والتاسعة عشر، والعشرين، ولم يشر الفيلم إلى الأجواء السياسية التي كانت تسيطر على مصر في هذه الفترة، وإنما اهتم الفيلم بالإشارة إلى الأجواء الاجتماعية في المقام الأول. كما لم يظهر فرعون رأس الدولة، بقدر ما رأينا واحداً من المهاجرين الذين جاءوا لفترة إلى مصر، ثم عادوا مرة أخرى إلى بلادهم من أجل أن يلتقي رام مرة أخرى بأبيه.

الفصل الخامس

شمشمون ودليلة

حسب الموسوعات السينمائية العالمية، التي نرجع إليها، فإن الحكاية "التوراتية" (شمشون ودليلة)، لم يتم إنتاجها قبل عام **1949** في الفيلم الذي أخرجه سيسيل دي ميل، صاحب أكبر رصيد في الأفلام التاريخية.

لكن الرجوع إلى هذه الموسوعات ليس كافية، حيث إنها تمجد الفيلم الأمريكي في المقام الأول، ومن المرجح أن هذه القصة قد تم إنتاجها على الأقل في السينما الإيطالية.. لكن من الغريب فعلا أن لسينما المصرية تسبق السينما الأمريكية في إنتاج هذه القصة، ويتم إنتاجها في فيلم "شمشون الجبار" من قصة وسيناريو وحوار وإخراج كامل التلمساني حيث قام بأداء شخصية "شمشون" سراج منير الذي جسد شخصية عنترة العديد من المرات، وقامت بدور دليلة الراقصة هاجر حمدي.

عرض الفيلم لأول مرة في **11** ابريل عام **1948**، أي قبل إعلان دولة إسرائيل بشهر وأربعة أيام، ولكن الصراع العربي الإسرائيلي في تلك الفترة كان على أشده، وإن كانت الجالية اليهودية لا تزال تعتبر حتى ذلك التاريخ من بين نسيج الوطن، والنظر إلى اليهود العرب، وهو

الموقف الذي ظل راسخاً في مصر حتى العدوان الثلاثي في نهاية عام 1956.

ومخرج الفيلم كامل التلمساني، هو واحد من الجيل التقدمي الذي انضم إلى جماعة "الخبز والحرية"، وعرف بمواقفه الوطنية، ومن أشهر أفلامه "السوق السوداء" عام **1945**. والتلمساني كاتب الفيلم ومخرجه، أخذ القصة من النصوص التوراتية، وحسب ملخص منشور عن الفيلم الأمريكي، فإن الأحداث تدور في العام الألف قبل ميلاد المسيح، وسوف نقدم ملخصاً للفيلم الأمريكي بناء على ما نشر في هذه المجلة الفرنسية (7 أيام)، فقبل ألف سنة من الميلاد، عاش العبرانيون الفلسطينيون تحت حكم الحاكم "فلسطين"، ويقرر أحد الرعاة أن يستقل بشعبه، فيستدعي شمشون الذي يتمتع بقوة خارقة، والذي تحبه ابنه التاجر الثري الفلسطيني المسماة سمادار، يطلب من الحسناء الفلسطينية دليلة التي يحبها بشدة أن ترمي بشباكه حوله، وذات يوم يخرج ملك فلسطين لصيد الأسود، وتطلب دليلة من شمشون أن يقتله، ويطرح شمشون الأسد ويخنقه بيديه كي يبقي على حياة الملك، ويطلب شمشون يد سمادار، مما يوغل الكراهية في قلب دليلة، وتحاول الاستفادة من هذا الانتقام بأي شكل.

لقد فضل شمشون الأخت الصغرى سمادارعليها، ولم تفلح في اكتساب حب شمشون، وتموت الشقيقة ليلة عرسها، ويتسلح شمشون الجبار بعظمة فك حمار، وينتقم من القتلة شر انتقام. وتنصب دليلة اللعوب بإيعاز من الملك لوساران شباك الإغراء والفتنة حول شمشون

الذي يعترف لها بسر قوته الهائلة؛ فتخدره وتقص له شعره، وتسلمه لأعدائه الذين يسخرون من ضعفه، ويفقأون عينيه.

وفي يوم الاحتفال الديني الكبير، يكتشف أنه قد استرد قوته بعد أن نما شعره مرة أخرى، ويطلب من دليلة التي أشفقت عليه، أن تقوده إلى العمودين الرئيسيين للمعبد، فيقف بينهما ويصرخ صرخته المشهودة مردداً.

- عليّ وعلى أعدائي...

ويهدم المعبد على من فيه.

والفيلم الأمريكي يشير من الوهلة الأولى إلى الهوية التي ينتمي إليها كل من شمشون "عبراني"، ودليلة (فلسطينية).. أما السينما المصرية فلم تكن تشير إلى الهوية الدينية قط لأبطال قصصها، وإن كان يمكن التعرف على هذه الهوية مثل شخصية سليمان نجيب في فيلم "لعبة الست".

وفي فيلم "شمشون الجبار" لكامل التلمساني، نحن أمام أشخاص دون أي إشارة إلى هوية أي منهم العرقية، وهناك اختلافات في التفاصيل، حيث يتذكر شمشون الجبار الذي له قوة خارقة ليلة زفافه وكيف أن الأمير الغازي قد أغار على بلاده واغتال عروسه. يقرر الانتقام من الأمير ويتمكن فعلا من الانتصار عليه وطرده من البلاد.

يتولى شمشون حكم البلاد، وتتسم فترة حكمة بالعدل، فهو يسعى إلى الخير دائما، إلا أن الأمير يرسل إليه راقصة تدعى دليلة كي تنتقم منه

وتعرف سر قوته، وتتقرب دليلة منه حتى يعشقها شمشون ويدلي لها بسر قوته، الذي يكمن في شعره الطويل.

تستغل دليلة قربها منه، وتستطيع بخدعة أن تقيده في أعمدة المعبد، وتقص له شعره الطويل، تبلغ الأمير الغازي بما فعلت، فيهاجم الأمير البلدة بعد أن تأكد أن شمشون فقد قوته، ويستولي على عرش البلاد، التي لا يسميها الفيلم بالطبع، إلا أن شمشون الذي لم يتخل عنه الإله، فيعيد إليه شعره، ويتمكن من هدم المعبد والتوجه إلى الأمير الغازي كي يهزمه مرة أخرى، ويطرده.

أما دليلة.. فإنه يقوم بإبعادها عن البلاد، ويقرر عدم الاستسلام قط لأي امرأة.

وحسب العدد الثالث عشر من مجلة "الأستوديو" الصادرة في **29** أكتوبر سنة **1947** فإن الفيلم كان يصور في تلك الآونة، حيث قامت المجلة بعمل تحقيق في صفحة ونص حول آلية تصوير الفيلم تحت عنوان "سكوت حنصور" ليست فيه إشارة إلي قصة الفيلم، ولكن الفيلم بمثابة شرح لتصوير اللقطة رقم **139** من الفيلم حيث جاء السيناريو على النحو التالي:

"يقف شمشون أمام باب داره من الداخل في لحظة غاضباً يستمع إلى صوت أبيه يناشده البقاء ليحمي أهله وعشيرته، فيجيب شمشون متجهم الوجه: "الشيخ سعيد يحميهم". ثم يفتح الباب ويسرع إلى الخارج.

هذا هو كل ما في اللقطة رقم **139** وهي تضم ممثلا واحداً يقول سطراً واحداً وتستغرق من الزمن عشرين ثانية، ومع ذلك تبلغ تكاليفها خمسين جنيهاً مصرياً وتشغل وقتا وعملا ما يقرب من خمسين من الفنيين قبل أن تصل إلى الشاشة البيضاء".

ومن هذه التفاصيل الصغيرة للمشهد، نكتشف أن الأسماء عربية، وأن الشيخ سعيد اسم فلسطيني، والفيلم ليس متوفراً لدينا، ولكننا نكتب عنه بما لدينا من وثائق ومراجع تخص هذه الفترة، فحسب مجلة "الاثنين والدنيا" في **23** فبراير **1948** – أي قبل عرض الفيلم بخمسين يوماً تقريباً.. وفي الصفحة الثانية من المجلة، وتحت عنوان "نساء العرب يتأهبن للمعركة الكبري" جاء أن "أقبلت نساء القرى العربية في فلسطين على التطوع لإغاثة الجرحى من المجاهدين، وإيوائهم في المستشفيات العديدة التي ساهمن في إنشائها بما يملكن من حلي ومجوهرات فأثبتن أن تضحيتهن وبطولتهن وكرم معدنهن لم تغيره منها الأيام شيئاً".

إذن.. فالفيلم قصة تاريخية، وطنية، وشمشون هنا، في الفيلم شخصية عربية، وليس عبرانيا كما جاء في التوراة، والوطن هنا هو فلسطين، ولا شك أن الفيلم قد قلب الهوية، دون إشارة إلى أن دليلة من الفلسطينيين.

وحسب مجلة "فن" فإن إبراهيم عطية كتب أنه "على الرغم من النجاح الجماهيري للفيلم الأمريكي"شمشون ودليلة" إلا أنه يعتبر من أضعف أفلام سيسيل دي ميل التاريخية، وأن الحسنات القليلة في الفيلم

تنحصر في الموسيقى التصويرية الجميلة لفيكتور يونج، وجاذبية أبطاله، وفي الثلاثين ثانية الأخيرة من هدم المعبد".

وتذكر المجلة أنه بعد سنوات من عرض الفيلم في مصر، عرض مرة أخرى ناطقاً باللغة العربية بعد عمل دوبلاج بصوت شكري سرحان (شمشون) وزوزو نبيل (دليلة).

بينما تشير مجلة "7 أيام" الفرنسية، أن الفيلم الذي كتب له السيناريو كل من جيسي لاسكي الابن، وفردريك فرانك، يمثل واحداً من الأفلام التي أنتجتها الآلة الكبرى الهوليودية، حيث الديكور الكرتوني يبدو أقرب إلى الوهم، وسيسيل دي ميل المتخصص في الأفلام الضخمة المستوحاة من التوراة لم يدخر الوسائل ولا المؤثرات. والفيلم يلقى إعجاب من يهتمون بالموضوعات الضخمة.

ويكاد فيلم "شمشون الجبار" أن يكون هو العمل الوحيد المأخوذ عن قصص توراتية في السينما المصرية، باستثناء فيلم "المهاجر" رغم كل ما أثير حوله من ضجة، وأنه مستوحى من قصة النبي يوسف عليه السلام.

وقد جاء ذكر فيلم "شمشمون ودليلة" في بداية "مذكرات رقيبة سينمائية" لإعتدال ممتاز، حيث كانت في بداية حياتها المهنية، وتحت عنوان "القصة الكاملة لشمشون ودليلة" ذكرت الكاتبة أن الفيلم قد طلب عرضه بمصر في الفترة التي تلت حرب فلسطين عام **1948** مباشرة، وقالت:

"راقبت الفيلم رقيبتان، وقررت كلتاهما منع عرض الفيلم، وكانت أسباب المنع لدى الرقيبة الأولى أنها تخشى أن تتخذ مثل هذه الأفلام "لتقوي من روح اليهود المجاهدة، وإنها نوع من الدعاية لليهود فيما بينهم، ولا داعي لأن نفسح مجالاتها".

أما الرقيبة الثانية فقد جاء في أسباب منعها للفيلم ما يلي:

"أن الفيلم غير صالح للعرض في مصر رغم أن قصته معروفة لأنه يظهر اليهود أبطالا فينتصرون في النهاية، وأن اعتراضها الوحيد ينصب على قوة شمشون التي ظهرت خارقة للعادة وعلى دعائه لله الذي استجاب ليجعل اليهود شعب الله المختار. وأن هذه الفكرة يجب ألا يرخص بها".

ولم تشر الكاتبة في مذكراتها أي سيرة للفيلم المصري، مما يؤكد على أن الفيلم كان يناصر القضية العربيـــة، ولكن حسب ما ذكرت إعتدال ممتاز من ملخص الفيلم، فإن شمشون شاهد امرأة من الفلسطينيين وأراد أن يتزوجها، فرفض أبواه، وكلمة فلسطين هنا تكتب هكذا حسب الفيلم **Phalastin** وليس **Palastin** حسبما ما هو منطوق في عصرنا، وفي الفيلم، فإن الفلسطينيين كانوا متسلطين على بني إسرائيل.

وهناك صراع محتدم بين شمشون اليهودي في الفيلم الأمريكي، وبين الفلسطينيين، فالأول يلقى علي الفلسطينيين ألغازا، ويطلب إليهم حلها في سبعة أيام – فكرة الأيام السبعة، أو الألغاز السبعة، أو الصفات

السبع، تكرر ظهورها فيما بعد في فيلم "عنتر ولبلب" – وكان الرهان أنه في حالة تعذر الفلسطينيين حل الألغاز فعليهم أن يقدموا له ثلاثين قميصا وثلاثين حلة ثياب، وإذا قاموا بحل الألغاز قدم لهم هذه الأشياء.

ودليلة في الفيلم امرأة ذات دهاء خاص، فهي تتقرب إلى شمشون في اليوم السابع من أجل أن يبلغها بالحلول، وتبلغها بدورها إلي عشيرتها، ويصير على شمشون أن يقدم الثياب، وأمام ذلك فإنه يقتل ثلاثين رجلا ويسلبهم ثيابهم ويعطيها للفلسطينيين.

ومن هنا يتولد الصراع بين شمشون العبراني والفلسطينيين، فهو يقوم بإحضار ثلاثمائة ابن آوي ويضع في ذيولها المشاعل، وتركها تنطلق في حقول الفلسطينيين، فتحرق المزارع، وخاصة أشجار الزيتون.

ويصور الفيلم الفلسطينيين على أنهم أشرار الفيلم، فهم يعذبون بني إسرائيل يقومون بتسليم شمشون لأعدائه موثقا بالحبال، ولكنه لم يكد يظهر أمامهم حتى يمزق قيوده وعن طريق فك حمار يقتل آلفي رجل من الفلسطينيين. ويتعرف شمشون بدليلة التي يستغلها الفلسطينيون لمعرفة سر قوة شمشون، وبعد إلحاح طويل يبلغها عن سر شعره.

والقصة كما نعرف لا تحتاج إلى تفصيل، ولكن المهم أن الفيلم العربي قد نزع الصراع العرقي، بين العبرانيين والفلسطينيين بالطبع، ومن المهم الرجوع إلى ما لدينا من مراجع لمعرفة وجهات النظر حول الصراع العربي الإسرائيلي في تلك الآونة، فترى هل كان كامل التلمساني يصنع

فيلما ينتمي إلى المغامرات، أسوة بمجموعة الأفلام حول عنترة، وأبو زيد الهلالي والتي كان يقوم ببطولتها نفس الممثل سراج منير، لكن نجد أنفسنا مساقين للحديث عن الفيلم الأمريكي باعتبار أننا أمام عملين منفصلين، متقاربين في نفس الوقت. حيث تذكر إعتدال ممتاز أنه قد تغير مدير المطبوعات في تلك الآونة، وجاء مدير مطبوعات جديد طلب من أحد موظفيه كتابة تقرير، فجاءه التقرير من الموظف عبد المنعم شميس – الذي صار أديباً فيما بعد – "يخيَّل إليَّ أن إخراج فيلم سينمائي ضخم عن شمشون في هذه الآونة التي يحاول فيها اليهود إنشاء وطن قومي لهم في فلسطين ليس إلا دعاية لبعث الروح المعنوية في قلب اليهود، وليس يشفع لنا في هذا المقام أن نقول أن إحدى الفرق الأجنبية قد مثلث قصة شمشون ودليلة علي مسرح الأوبرا في العام الفائت لأن هناك فارقا كبيرا بين مسرحية تمثل في الأوبرا ورواية سينمائية تعرض على الجماهير في حفلات متتابعة. وفي تصوير وإخراج واسع المدى، واسع الآفاق، فضلا عن أن رواد الأوبرا جمهور يخالف جمهور السينما ذوقاً".

وقد جاء أنه "لست أرى من مصلحة أحد أن يعرض مثل هذا لفيلم مهما كانت قيمته الفنية في مثل هذه الآونة الخطيرة التي تجتازها المشاكل السياسية خاصة بين مصر وإسرائيل".

والغريب أن مدير المطبوعات الدكتور عبد الباسط الحجاجي قد رفع مذكرة إلى وكيل وزارة الداخلية البرلماني عبد الفتاح باشا حسن، فوافق

على عرض الفيلم على أن يتعهد مدير الشركة بإيقاف الفيلم في أي وقت إذا ما حدث اعتراض ما.

وحسب هذا التقرير، فإنه ليست هناك أي اشارة بالمرة إلى فيلم "شمشون الجبار"، وكأنه لم يكن موجودا بالمرة في صالات العرض في شهر أبريل عام **1948**. ومن الأفضل للقارئ الرجوع إلى تفاصيل عديدة ذكرها الكاتبة في صفحات عديدة من كتابها المطبوع في الهيئة المصرية العامة للكتاب عام **1985**، لكن التقرير الذي كتبه البكباشي كمال رياض في **3** يناير عام **1951**، والذي يطالب بالسماح بعرض الفيلم جاء فيه أن: "قصة شمشون ودليلة معروفة وقد سبق تمثيلها مراراً على المسرح المصري كما مثلت على مسرح الأوبرا في العام الماضي.. ووقائع هذا الشريط لا تخرج عن جوهر القصة المعروفة في شيء".

ويعني هذا أن الفيلم الذي نحن بصدد الحديث عنه لم يكن معروفاً لدى المسئولين عن الرقابة في تلك الفترة. وأنه لم يعلق بذاكرقم، وبالتالي فهو لم يذكر قط، وأن المسرحيات المأخوذة عن التوراة هي التي تم ذكرها في مثل هذه التقارير.

وقد عرض فيلم "شمشون ودليلة" لسيسيل دي ميل، حسب ما جاء في الكتاب المذكور، لأكثر من خمسة عشر عاماً، وبكيفية مكتملة، فكان يعرض في ثلاث دور للعرض مرة واحدة، وأحضرت الشركة ما يربو على الاثنتي عشرة نسخة بعضها بالإنجليزية المترجمة، والبعض الآخر مدبلج بالعربية، هذا بينما رفضت رقابة سوريا الفيلم باعتباره دعاية

لليهود في عام **1950**. وهكذا لم تفطن المقاطعة إلى ضرورة منع الفيلم قبل سنة **1964**.

وبعكس هذا الأمر، فإن الفيلم المصري الوحيد حول شخصية شمشون الجبار قد تم عرضه دون أي صدى سياسي، أو اجتماعي. فلم يصل إلينا شريط الفيلم، ولا أي كتابات عنه، وإن كانت المجلات قد نشرت إعلانات دعائية عنه، فإن الفيلم بدأ كأنه ولد ليموت، ترى هل كان السبب هو قيمة الفيلم من أسباب نجاحه تجاريا وفنيا؟.

وكان الموسيقار الفرنسي ساسايين (**1835–1921**) قد قام بتلحين أوبرا باسم "شمشون ودليلة" وأنه بدأ العمل فيها في مستهل العقد الخامس من العمر، واستوحاها من قصص التوراة، في سفر "قضاة" في عدة إصحاحات..

الفصل السادس

الديـن والتاريـخ

هناك فرق واضح بين دراسة التاريخ. والدين، خاصة في علاقة كل منهما بالسينما.

وفي دراستي المعنونة "صورة الأديان في السينما المصرية" أفردت صفحات كثيرة حول الأفلام الدينية في تاريخ السينما المصرية، وفي تلك الآونة لم أكن قد توصلت إلى أن الفيلم الديني الأول في هذه السينما،

ليس "ظهور الإسلام" عام **1951**، وأن أول فيلم قام فيه بطل بمناصرة النبي محمد ﷺ– هو فيلم "ابن عنتر" لأحمد سالم **1947**.

وبالنظر إلى الأفلام السينمائية، التي صارت أربعة عشر فيلما الآن، والتي ناقشت الدين في إطار تاريخي، فهي على التوالي: "ابن عنتر" لأحمد سالم **1947**، و"ظهور الإسلام" لإبراهيم عز الدين **1951**، و"انتصار الإسلام" **1951**، و"بلال مؤذن الرسول" **1953**، و"السيد أحمد البدوي" لبهاء الدين شرف **1955**، و"بيت الله الحرام" **1957**، و"خالد بن الوليد" لحسين صدقي **1958**، و"الله أكبر" لإبراهيم السيد **1959**، والفيلم اللبناني "مولد الرسول" لأحمد الطوخى **1961**، "شهيدة الحب الإلهي" لعباس كامل **1962** و"رابعة العدوية" لنيازي مصطفى **1963**

و"هجرة الرسول" لإبراهيم عمارة **1964** و"فجر الإسلام" لصلاح أبو سيف، و"الشيماء" لحسام الدين مصطفى، ثم فيلم تليفزيوني بعنوان "عظماء الإسلام" لنيازي مصطفى، عرض في دور العرض بالقاهرة والإسكندرية عام**1972** دون أن يقوم المؤرخون بتاريخ عرضه لأنه لم يعرض في دار كبيرة من التي يتم من خلالها تاريخ العروض.

وقد أشرنا إلى أنها أربعة عشر فيلما في مصر، باستثناء فيلم "مولد الرسول" باعتباره لبناني الإنتاج، وبشكل عام، فإن بعض الأفلام المذكورة، يمكن أن ينطبق عليها اسم الفيلم التاريخي، حيث تلتزم بما حدث في التاريخ، مع بعض الإضافات الدرامية، فأفلام عن سيرة حياة كل من "بلال بن رباح"، و"خالد من الوليد"، و"رابعة العدوية"، و"الشيماء أخت الرسول"، و"خالد من الوليد"، و"رابعة العدوية"، و"الشيماء أخت الرسول"، و"السيد أحمد البدوي" قد استمدت وقائعها من سيرة حياة كل من هذه الشخصيات، بكل دقة، مع صبغ تاريخها بالدراما الجذابة.

أما أفلام مثل "ابن عنتر"، و"الله أكبر" و"انتصار الإسلام" فهي تدور في إطار تاريخي، لكنها تتضمن في موضوعاتها حكايات عن مناصرة البعثة المحمدية في بداياتها بشكل خاص، وبالتالي فإننا يمكن أن نقول أنها أفلام دينية، لكنها ليست تاريخية، في الوقت الذي نقول أن فيلم "فتح مصر" لفؤاد الجزايرلي **1948** ليس فيلما دينيا بالمعنى المتعارف عليه، بل هو فيلم عن كفاح الشعب المصري ضد الرومان، ويشير الفيلم إلى أن

العرب المسلمين جاءوا لتخليص مصر من المستعمر الروماني في المقام الأول.

وفي هذه الأفلام، هناك وقائع تاريخية، تم استخدامها كخلفية للأحداث، قد تغلب الوقائع التاريخية على أخرى، وقد يغلب الخيال والإبداع. ففي أفلام مثل "هجرة الرسول" فإن حادث الهجرة التاريخي، ممزوج في الفيلم بقصة متخيلة، رغم أن بعض الشخصيات حقيقية، مثل أبو جهل، لكن الفيلم يختلق قصة حب بين فارس وحبيبة، ومن خلالها يتابع الفيلم واقعة الهجرة، ونحن هنا أمام فيلم عن واحد من الأحداث المهمة في تاريخ البعثة المحمدية، فإذا كانت الشخصيات التي تناولها الفيلم يصعب العثور عليها في كتب التاريخ، فإن هذا لا يمنع أن تكون هناك شخصيات أخرى، ورد ذكرها في الفيلم معروفة في صفحات التاريخ الإسلامي.

هناك فرق واضح بين الفيلم الديني بشكل عام، والفيلم التاريخي، لكن قوة الكثير من الأفلام الدينية التي شاهدناها جاءت حقيقية، لها بطولاتها أو مواقفها الإيمانية والإصلاحية، أو وقائع تاريخية بمثابة علامة في تاريخ الدين.

فلا يمكن أن نعتبر أن فيلم "وا إسلاماه" فيلما دينيا، رغم أن الدين كان موجودا في بعض الأحيان، كباعث قوي لتوحيد حول الصراع على السلطة والبقاء فيها، كما أن مواجهة التتار بمثابة مواجهة تاريخية بين اثنين من الشعوب، بصرف النظر عن عقائدهم.

وينطبق نفس الأمر على أفلام من طراز "صلاح الدين الأيوبي" لإبراهيم لاما، و"الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين، وسوف نتوقف هنا في الحديث عن الأفلام الدينية التي لها علاقة بواقع التاريخ، ففيلم "ظهور الإسلام" بمثابة متابعة "لآل عمار بن ياسر" وصحبه حيث يتحدث عنهم الفيلم من خلال النص الأدبي الذي كتبه د. طه حسين في "الوعد الحق" قائلا: "إن هؤلاء الأشخاص الذين يقدمهم في الرواية والسيناريو قد دخلوا التاريخ بفضل مواقفهم من الإسلام.. كان التاريخ في ذلك الوقت، كما كان في أكثر الأوقات، أرستقراطيا لا يحفل إلا بالسادة ولا يلتفت إلا إلى القادة وكان التاريخ في ذلك الوقت، كما كان في أكثر الأوقات، ضنينا، بخيلا، ومستكبراً متعاليا. يحتفل بالسادة في تحفظ. ويلتفت إلى القادة في كثير من الاحتياط، لا يسجل من أمرهم إلا ما كان له شأن أو خطر، وآية ذلك أنه لم يسجل أمر قريش في تلك العصور إلا أجزاء يسيرة لا تكاد تظهر من أمرهم شيئاً. كأن التاريخ كان يراها أهون شأنا وأيسر خطراً من أن يمنحه عنايته".

إذن.. فنحن أمام شخصيات حقيقية، صارت لها مكانتها بعد أن دخلت الإسلام، وما عاناه هؤلاء من تعذيب على أيدي السادة بعد دخولهم الإسلام، فعلى سبيل المثال، فإن أبا جهل "عمرو بن هشام"، قد حشد رجاله وكل قوته من أجل تعذيب "عمار بن ياسر"، وأبويه، فوضعهم في الحديد، وأشعلوا في دار ياسر النار، ويقول ياسر لزوجته سمية والقوم يدفعون بهم إلي حيث يحسبون: "انظري يا سُمية. هذه أول النار

التي عرضتها عليَّ الأحلام". فيقول له ابنه عمار:"ومن ورائها جنة فيها نعيم ورضوان للذين صدقوا واستجابوا لما دعاهم إليه".

وهذا الفيلم، كان الأول الذي وقف عند لحظات التاريخ الإسلامي المقدس، مثل "هجرة الرسول" ﷺ – إلى المدينة، وفتح مكة، ودخول المؤمنين في دين الله أفواجاً، بعد أن تحمل العبيد منهم التعذيب، وتخلى الأشراف عن صلفهم وجبروتهم. ومن هنا جاءت جاذبية الفيلم، لارتباطه بالواقعة التاريخي الذي يعرفه المؤمنون.

أما الفيلم الثاني، الذي اعتمد على شخصية حقيقية، وما صنعته من أحداث حولها، فهو بلال بن رباح، وذلك في الفيلم الذي أخرجه أحمد الطوخي عام **1953**. حيث وقف الفيلم عند مراحل بعينها من حياة هذه الشخصية، فركز على نشأته وشخصيته، ثم شبابه وشيخوخته بما يتفق مع دوره في التاريخ، من حيث وجوده على مقربة من الرسول صلى الله عليه وسلم، أو من الدعوة واستكمالها بعد رحيل النبي، وتلك مهمة صعبة على من يمكن أن تدور أحداث أحد أفلامه، كما نعرف، في ساعات قليلة من ليلة واحدة.

لذا.. فإن المخرج وكاتب السيناريو أحمد الطوخي استعاض عن المناطق التاريخية التي لم يذكرها في حياة بلال بن رباح بواسطة الراوي الذي يتتبع حياة بلال ويقص علينا كمشاهدين قصته، فبدأ الفيلم كأنه صورة مكملة للرواية التي تقص علينا تاريخ حياة هذا الصحابي، بل أن الصورة جاءت باعتبارها تحصيل حاصل كان نسمع على لسان الرواية

أن "بلال" هاجر إلى المدينة، فنراه في مشاهد متتالية وهو في طريقه من مكة إلى يثرب يعاني تارة من الشمس وأخرى من الرياح الرملية، أو من شدة العطش. ثم دخوله إحدى المغارات حتى يعثر عليه أعرابي يركب ناقة فيأخذه معه إلى المدينة.

وفي الفيلم، قام الطوخي، على سبيل المثال، بإجراء تغييرات على أسماء بعض أبطاله، حيث قام بتبديل شخصية أبي بكر ﷺ إلى الفضل الذي ذكر في الحوار أنه جاء من دمشق إلى مكة لزيارة صديقة أبو بكر. وأنه سيبقى هناك لينتظر ظهور النبي الذي وعد الله به، وحسب الفيلم فإن الفضل هو أول المسلمين. ويردد الفضل قائلا لأبي بكر نفس العبارات التي قالها الراهب في الواقع.

أي أن المخرج قد أعطى لنفسه القدرة على تغيير وقائع التاريخ، من أجل التغلب على قوانين الرقابة بمنع ظهور العشرة المبشرين بالجنة، مجسدين في صورة ممثل سينمائي، ووهب الطوخي بعضهم أسماء أخرى، من أجل العبور من دائرة الرقابة الضيقة.

وفي الفيلم، فإن بلال بن رباح، تحول، عقب رحيل الرسول، إلى مجاهد وداعية في المساجد بعد أن توقف عن ترديد الآذان، ولم يكشف الفيلم قط عن هذه النقطة بما يتفق ومكانة بلال؛ فقد كان بلال دوما رجلا وحيداً لم يرزقه الله بالأبناء، لذا فهو يترك زوجته وسط نحيبها الشديد ويتجه إلى الشام: كانت هند تخرج كل يوم إلى ظاهر المدينة تنتظر بلال، وهي في أشد حالات القلق لتأخر عودته.

وفي عام **1953** أيضاً، قدمت السينما فيلما عن تاريخ داعية إسلامي، وواحد من كبار إعلام التصوف هو "السيد البدوي" لبهاء الدين شرف، ونحن هنا أمام عمل يختلف، من حيث علاقة الفيلم بالواقع التاريخي، فلأول ولآخر مرة، يتم ذكر مجموعة من المراجع التي تم الاستناد إليها في قص هذه الرواية، لم يذكر الفيلم مرجعاً واحداً فقط، ولكن خمسة مراجع تراثية.. إذن فنحن نرى الأحداث من خلال مراجعة ويبدو أقرب إلى الجانب العلمي منه.

ومنذ الوهلة الأولى، ونحن أمام حالة توثيق تاريخية للشخصية التي نحن أمامها، فنعرف أننا في عام **951**هـــ (**1197**م) في مدينة فاس، حيث يولد الطفل لأب من علماء المغرب، ويكشف الفيلم أن "فاس" تحولت إلى حلبه للصراع السياسي. ولذلك تسرع الأسرة بالعودة إلي مسقط رأسها الأساسي قريش: "لنعد إلى الحجاز، موطن جدودنا، في قريش يطيب العيش".

وينتقل الفيلم إلى مكان جديد، مكة المكرمة، وقد صور الفيلم رحلة السيد البدوي مع الصوفية، فعزف عن الدنيا حتى يتلقى العلم، ويؤسس لنفسه، قبل الدخول في مرحلة الجهاد، ثم تبدأ أولى محاولات السيد البدوي بالاحتكاك بالعالم والخروج من عزلته، عندما يقوم سلام بالتعرض لليلى قريبة البدوي في الطريق، وعندما يتصدى له البدوي تبدو أبعاد الفخر القبلي بالمكانة الاجتماعية.

إن الحدث الذي يتدخل به البدوي ليكون إيجابيا، ويعمل بما طلب منه، يبدأ حين يدخل إلى غار تحول إلى مرقص، فيحطم الغار بمن فيه، ثم يقوم بشراء راقصة من المزاد في سوق الجواري، ويدفع ثمناً لها مائة دينار، ويدخل البدوي في مزايدة لشراء المرأة من الباحثين عن المتعة من ناحية، ثم مع ليلى من ناحية أخرى، التي قررت شراء الراقصة، حتى لا يشتريها البدوي، ورغم أن الراقصة تتمايل أمامه، فإنه يسألها بعد أن صارت ملكاً له: "أتعرفين القراءة والكتابة؟" فترد: "وأعرف نصف القرآن الكريم". فيعتقها لوجه الله الكريم.

ويتوقف الفيلم عند علاقة السيد البدوي، بـــ "بنت بري"، حيث تبدو في البداية امرأة بلا قلب، فاجرة، تميل إلى تعذيب الذين يعارضونها، تضعهم في قبو، وينهال عليهم الحرس بالضرب، تجيد المؤامرات والكيد، وعندما يسمع البدوي عن المرأة التي قرر مواجهتها يعلق بكلمات مختصرة قائلا: "– جئنا ليوم الامتحان".

وعندما يأتي البدوي إلى العراق حسبما قرر، فإنه يختار لحظة تكون فيها في قمة سلطانها كامرأة لاهية، ترقص النساء في دارها الواسعة، وهو يردد قبل الدخول: "رب أدخلني مدخل صدق. وأخرجني مخرج صدق".

وما أن يدخل حتى تتوارى الراقصات، يستخدم الموعظة الحسنة، وعندما يفشل يستخدم قوة الجيوش، ويدبر ألف فارس أحضرهم له أحد الأعوان، ويحسن الفيلم المواجهة بانتصار جيوش المرأة التي صار عليها أن تتبع ناموس المهزوم. فسرعان ما ارتدت الوصيفات الحجاب، وفررن من

القصر، ووسط المكان يظهر البدوي، وهو لا يبدو مزهوا بانتصاره، ومن منطق الهزيمة تخضع أمامه، وتعلق مبتهلة:

"سامحني .. ولا تمسني بشر. ولا تقتلني .. فقد أحببتك منذ أن رأيتك".

ويتتبع الفيلم قصة أحمد البدوي إلى أن توافيه المنية.

أما فيلم "بيت الله الحرام" فإن أحمد الطوخي يمزج بين المتخيل والتاريخي، ويعزف الفيلم على نغمة حساسة بالنسبة لسنة إنتاجه **1957**، وهي الوحدة العربية، فيشير الفيلم أن أبرهة يود تحطيم هذه الوحدة من خلال رغبته في هدم الكعبة. وقد صور الفيلم أبرهة حاكماً ساذجاً لا يفكر في الثراء الذي حققه تجار الحجاز، بأن يرسل تجارة إلى هناك، أو يحلم بفتح اليمن، وهي مركز تجاري مهم للحجاز، لتكون مركزا للتجارة كما حدث في التاريخ الأقدم والأحدث. بدا أبرهة كرجل له منظور واحد لا يكاد حتى يجيد تفسير الأشياء. كل ما يبغيه هو هدم الكعبة بدون سبب ظاهر.

وأطرف ما في الفيلم أن أبرهة عندما أمر بخروج رجاله إلى الحجاز لهدم الكعبة قد أمر أيضاً بخروج الراقصات مع الركب، باعتباره ذاهباً في رحلة. ولعل أجود ما في الفيلم هو تلك المجابهة الغريبة التي حدثت لأبرهة وجيوشه عندما وصلوا عقب عاصفة رملية إلى قرية عربية خالية تماماً من السكان، تقع عند سفح الجبل، وهناك يرى أبرهة امرأة وابنتها الطفلة،

ويقتبس المخرج – المؤلف – حكاية مأخوذة من التراث الشعبي لقصص المقاومة؛ فالأم تخبر أبرهة أنها سوف تبلغه بطريق الكعبة شرط أن يقوم بقتل ابنتها أولا. ويتم قتل الصغيرة، وسط توسلات ابنة أبرهة، وهنا يبدو وجه الأم الحقيقي:

"فلتهتدي أيتها السماء أنني ما ضحيت بابنتي إلا صونا لبيت الله، فاقبلها قربانا. لقد أصبح البيت في مأمن. كنت أخشى أن تضعف ابنتي أمام قسوتك فتشي بمكان البيت".

ويهتم الفيلم برحلة أبرهة نحو الكعبة، وما أن يصل، حتى نتعرف على سيد قريش عبد المطلب. وفي لقاء بين عبد المطلب وأبرهة. تلمع عينا عبد المطلب بالكبرياء، مما يدفع بأبرهة إلى احترامه، وأن يجلسه إلى جواره: "مرحبا بك يا سيد قريش.. هل من حاجة أقضيها لك؟"

وما أن يبلغ عبد المطلب، الغازي أنه لا يرغب سوى في استعادة البعير التي استولى عليها الجنود، حتى يردد الرجل في خيبة أمل: "لقد أكبرتك حين رأيتك. الآن أصغر من شأنك.. كنت أظنك تحدثني بشأن دينك.. فإذا بك تحدثني بشأن الإبل".. ويرد سيد قريش الذي أفقده الفيلم مهابته فجأة: "أنا رب الإبل أحدثك فيها.. أما البيت، فإن له ربا سوف يحميه" دون أن نعرف ما الذي انكسر فجأة في وجه الرجل كأننا أمام شخص آخر تماماً.

وعبد المطلب يخطب في أهله: "يا أهل مكة، لقد شاهدت جيش أبرهة فواالله لا قبل لنا على حربه، ولا طاقة لنا به؛ فهذا بيت الله الحرام، فإن يمنعه فهو بيته وحرمته. وإن يخل بينه وبينه فواالله ما عندنا دفع به. يا قوم اعتصموا بالجبال".

وفي عام **1958** قدم حسين صدقي فيلماً عن "خالد بن الوليد" بنفس الاسم، حيث صور المراحل التي أدت إلى دخول خالد الإسلام باعتبارها حالات إنسانية. وبالتوازي مر الفيلم علي أحداث مهمة تاريخية مثل الهجرة، وفي مشهد إسلام خالد يروح يسترجع كافة الأحداث التي تدفعه إلى اعتناق الإسلام، مثل إيمان حبيبته ليلى، وإسلام أخيه الذي يحبه، واعتراف التاجر في القافلة بما عرفه عن معجزات الرسول.

ولقد طالت الفترة الزمنية التي مرت بين ظهور الإسلام وإيمان خالد، ويبين الفيلم أنه لم يشارك في موقعة بدر، وأنه استغل خدعة أن الحرب مفاجأة فهاجم في "أحد" بعد نهاية المعركة.. ووثب عليهم من الخلف.. ولم يصور الفيلم هذه المعارك، بل أشار إليها بالحوار.

وقد كسا الفيلم مشهد إشهار الإسلام لخالد بحلة من الفيضان العاطفي، ليس فقط بين خالد وليلى، فمن الواضح هنا أننا أمام قصة إضافية غير موجودة في التاريخ أضافها الفيلم من أجل كسوة الأحداث رومانسية، ولكن أيضا بين خالد وأخيه الوليد. فقد قرر أهل مكة تركها خالية للمسلمين الذين جاءوا لأداء شعائر الحج، وظلوا طيلة النهار خارج المدينة، ويقف خالد عند الجبل. وبعد رحيل الحجاج تقابله خارج

المدينة، ويقف خالد عند الجبل. وبعد رحيل الحجاج تقابله ابنة العم أميمة، وتبلغه أن أخاه الوليد سأل عنه، وتسلمه خطابا منه، يبلغه فيه أن الرسول ﷺ سأل عنه وأنه قد اندهش:

"ولقد سألني عنك رسول الله أين خالد؟. قلت: يأتي الله به. فقال: هل يجهل الإسلام مثل خالد؟. ولو جعل نكايته مع المسلمين على المشركين لكان خيرا له. ولقد مناه على غيره، ولكان له أجرا عظيما، فاستدرج يا أخي ما فاتك".

ولم يكشف الفيلم دور خالد في فتح مكة، باعتباره حدثا سلميا، ولكنه سرعان ما انتقل إلى محطات خالد التي تذكر له في التاريخ الإسلامي، والتي بدأت عقب رحيل الرسول، وظهور مسيلمة المتنبئ المعروف باسم الكذاب، حيث منح أتباعه تسهيلات في التعامل مع النساء والخمر، وتخفيف الصلاة والإعفاء من الزكاة. ويصور الفيلم أن مسيلمة استطاع أن يلم عددا كبيراً من الأتباع.

وكما أعطى الفيلم مساحة واسعة لتصوير أبعاد المجابهة بين قوات المسلمين بقيادة خالد بن الوليد ورجال مسيلمة الكذاب. فإنه خصص مساحة بنفس القدر لتصوير المجابهة مع هرمز قائد الفرس الذي لجأ إلى خدعة وخيانة للعهد، ثم مواجهة الروم لتوه فقاد المعركة وحسمها، وهو ما حدث فعلا في التاريخ، حيث أعلن خبر وفاة أبي بكر وتولى عمر من بعده، ثم سلَّم الراية إلى أبي عبيدة بن الجراح الذي شد على يده، وقال:

"علينا أن نحرر أهل دمشق وبقية أهل الشام من الروم والمستعمرين" فيردد خالد: "سأكون حيث تريد".

وقد اهتمت السينما دوما بتاريخ حياة أبرز أعلام التصوف، وقدمت حول رابعة فيلمين تم اقتباسهما من المسلسل الشهير، وإن كانت سنية قراعة قد كتبت عنها رواية باسم "عروس الزهد" واهتم الفيلمان بتاريخ امرأةعرفها التاريخ حقيقة، وتحولت من لاهية تعيش حياة المجون إلى الزهد والنسك، وقد اختلف المؤلفون في النظر إلى رابعة العدوية بين السهرة الإذاعية التي كتبها طاهر أبو فاشا، وبين الفيلمين، حيث صبغ كل فيلم منهما بمنظور المخرج.

وحسب فيلم عباس كامل، فإن رابعة مولودة في البصرة، أما في فيلم نيازي مصطفى فإن رابعة مولودة في مكان بعيد عن البصرة، وتتحول المدينة إلى حلم طوباوي لو ذهبت إليه فسوف تحقق الكثير من المال.

ونحن أما شخصيات مختلفة ترتبط برابعة، ففي فيلم عباس كامل نرى رابعة تباع مرات عديدة لرجال. وتتنقل بين أسرة أسيادها، وتحس بأنها سلعة جسدية. فترفض الزبائن.

وتكتفي فقط بالغناء حتى تسحر الباب الرجال وينسون جسدها، ولا شك أن هذه الأفلام، فهي "الشيماء"، وقد تناول الفيلم سيرة أخت الرسول – في الرضاعة – والشيماء هي ابنه السيدة حليمة السعدية التي أرضعت الرسول صغيراً، لكن الفيلم لا يرينا كيف جاءت الخيرات إلى

المرأة وكيف أرضعته، بل رأينا هذه المرضعة وقد صارت عجوزاً. أصبح زوجها الحارث كهلا، وبلغت الشيماء سن الزواج ولم تنجب الأبناء، ويعيش معها في نفس البيت أخوها عبد الله.

وفي الفيلم نجد شخصية بيجاد زوج الشيماء، والذي كفر بمحمد وبرسالته طوال أحداث الفيلم، ويكن له العداء السافر – برغم أنه أخ لزوجته في الرضاعة – فيشترك في الحروب ضده ويحيك المؤامرات ويخون العهد.

وطوال أحداث الفيلم، نحن أمام ألد أعداء الرسول طوال تاريخه، مثل أبو لهب، وأبو سفيان، وبيجاد، لعلنا هنا في مواجهة بين هذا الأخير وزوجته أكثر من مواجهة بينه وبين الرسول؛ فهي التي تمتنع عن مضاجعته، إلا إذا آمن بالرسالة، وذلك قبل أن تنزل الآيات الكريمة بعدم النكاح بين المؤمنات والمشركين.

ويحاول الفيلم أن يقف عند نقاط بعينها في تاريخ فجر الإسلام، باعتبار أن أي فيلم مصنوع من أجل التأكيد على ملامح تلك المرحلة، مثل مشهد تعذيب العبيد من المسلمين، وقيام الأغنياء منهم بإخفاء إسلامهم، ليؤكد على الخصومة الشديدة لقد تعاهدت قريش على مقاطعة محمد: "لن نشتري منه، ولن نتزوج من أتباعه، وسيظلون محاصرين في شعب أبي طالب".

وقد توقفنا هنا عند بعض الحوادث والوقائع والأشخاص التي لها جذور وحقائق تاريخية، علما بأن أفلاما أخرى قد اعتمدت على المرحلة التاريخية كديكور فقط لخلق فيلم ديني، دون أن يكون هناك سند تاريخي، رغم توفر عنصر الملابس، والديكورات وآليات الزمن.

الفصل السابع

الفتح الإسلامي لمصر

تمت رواية التاريخ الغربي الإسلامي في السينما المصرية من خلال الأشخاص، أكثر من الأحداث الكبري في هذه السينما، وفيما عدا فيلمين فقط، فإن بقية الأفلام دارت حول الشخصيات. وسوف نتناول هنا اثنين من الأفلام التي قامت بتأريخ أحداث بعينها عن هذا التاريخ، لها أحداث واقعية دارت فعلا في التاريخ، مع قيام السينما بإضافة الكثير من الأحداث حول هذه الحقبة.

وللأسف الشديد، فإن المعلومات المتوفرة لدينا عن الفيلم الأول "فتح مصر" قليلة للغاية، فبالإضافة إلى الإخراج والسيناريو الذي قام بهما فؤاد الجزايرلي عام **1948**. فإن الفيلم مأخوذ عن قصة للكاتب الإسلامي محمد صبيح، والحوار للكاتب جليل البنداري، والفيلم من بطولة يحيى شاهين ولولا صدقي، وأحمد البيه، ومنسى فهمي، ورفيعة الشال، وأحمد علام.

ومن الواضح أننا أمام فيلم له صبغة وطنية في المقام الأول، وكأنما الفتح الإسلامي لمصر، لم يكن فقط بهدف انتشار الإسلام، كما حلم

بذلك عمرو بن العاص، والخليفة عمر بن الخطاب ﷺ، ولكن أيضا كانت هناك أهداف وطنية، هي تخليص مصر من الحكم الروماني.

بعد نجاح المسلمين في الانتصار على أكبر دولتين آنذاك وهما: الفرس في موقعة القادسية **16**هـ واستيلائهم على عاصمتها "المدائن"، ودولة الروم بعد موقعتي "أجنادين" و"اليرموك" واستيلائهم على الشام فكان لابد لهم من التفكير في فتح مصر.

وقدم الخليفة عمر بن الخطاب إلى الجابية بفلسطين **18** هـ – **639** ميلادية لمتابعة آخر أخبار فتح المسلمين للشام، وهناك اتفق مع قائده عمرو على العبور بجيشه إلى العريش ثم إلى الفرما (شرق بورسعيد)، حيث تغلب على الحامية البيزنطية **19**هـ – **640** ميلادية. ثم توجه لحصار حصن بابليون لعدة أشهر حتى استطاع دخوله. ولما كانت مدينة الإسكندرية هي أهم مدن مصر في العصر البيزنطي، فقد أدرك عمرو بن العاص أن فتح مصر لن يستتب له إلا بفتح الإسكندرية التي حشد فيها الروم قوتهم العسكرية، والتي كان المدد يأتيها من عاصمتهم القسطنطينية بطريق البحر، فضلا عن مناعة حصون الإسكندرية، وبعد حصار طويل توصل المسلمون والحامية الرومانية إلى عقد صلح تمكن المسلمون بمقتضاه من دخول الإسكندرية **20** هـ – **641**م.

وعقب سقوط الإسكندرية انتشر المسلمون تدريجيا في سائر أقاليم مصر، كما ركزوا جهودهم في فتح برقه وحماية حدود مصر الجنوبية من أجل تأمين مركزهم في مصر. وبعد ذلك حاول الروم استعادة مصر مرة

أخرى، فأرسلوا حملة عسكرية ضخمة قامت بالاستيلاء على الإسكندرية 25هـ - 647 م، مما دعا والي مصر المسلم للاستنجاد بالخليفة عثمان بن عفان الذي أرسل إليه إمدادات عسكرية بقيادة عمرو بن العاص أيضاً، حيث نجح هذه المرة في طرد البيزنطيين نهائيا من مصر، وتعامل المسلمون برفق وتسامح مع أهل مصر تبعا لوصية الرسول - ﷺ- الذي يذكر الرواة أنه قال: "إن الله عز وجل سيفتح عليكم بعدي مصر فاستوصوا بقبطها خيراً. فإن لهم منكم صهراً وذمة". حيث كانت السيدة هاجر زوجة إبراهيم عليه السلام وأم إسماعيل عليه السلام منهم، كما كانت مارية القبطية زوجة الرسول - ﷺ - من الأقباط أيضاً.

جاءت عملية تعريب مصر مواكبة لانتشار الإسلام، الذي كان سابقا على انتشار اللغة العربية، حيث شعر المصريون الذين اعتنقوا الإسلام بالحاجة إلى حفظ الفاتحة وبعض الآيات القرآنية من أجل القيام بصلاتهم الجديدة، وفضلا عن ذلك كانت اللغة العربية هي لغة حكام البلاد الجدد، ما أوجد حاجة مشتركة للتفاهم بين الحكام والمحكومين، مما جعل الخاصة والعامة من أهل مصر يسعون إلى تعلم اللغة العربية، ومن جهة أخرى فقد ساعد نزوح العديد من القبائل العربية إلى مصر بعد الفتح الإسلامي، واستقرارها في أقاليمها إلى الإسراع بحركة التعريب في مصر، مما أدى في النهاية إلى قيام ثقافة عربية حلَّت محل الثقافة اليونانية السابقة.

ومن المعروف أنه قبيل الفتح الإسلامي لمصر، كانت بها لغتان عريقتان، هما اللغة اليونانية، وكانت لغة العلماء والمثقفين. واللغة القبطية

وهي لغة عامة المصريين. ولم تستطع اللغة الجديدة – العربية – أن تزويهما جانباً بسهولة، حيث انتشرت اللغة العربية في أول الأمر بجانب هاتين اللغتين لفترة طويلة، وذلك حتى تم تعريب الدواوين في الدولة الأموية، الأمر الذي جعلها تفرض سيادتها في مصر، وعلى الرغم من ذلك ظلت اللغة القبطية سائدة لدى المصريين إلى فترة طويلة، قبل أن تنكمش بين الأقباط أنفسهم منذ القرن العاشر الميلادي، والدليل على ذلك قيام المؤرخ ساويرس بن المقفع أسقف الأشمونيين بتأليف كتابه المهم "سيرة الآباء البطاركة" باللغة العربية.

أما الفيلم الثاني "وا إسلاماه"، فقد أخرجه الأمريكي أندرو مارتون عام **1961**، عن رواية للكاتب علي أحمد باكثير، وهو فيلم حربي ضخم لا ندري السبب الذي دفع بالمنتج السينمائي رمسيس نجيب للاستعانة بمخرج أمريكي، لكن بمراجعة أسماء بعض الأفلام التي قدمها مارتون، سنرى أنها تتسم بالضخامة الإنتاجية، وبالاستعانة بنجوم السينما الأمريكية الكبار، وبأن بعضها مأخوذ عن نصوص أدبية، مثل فيلم "كنوز الملك سليمان" **1950** عن رواية للكاتب البريطاني رايدر هاجرد، وبطولة ستيوارت جرانجر، وديبوراكير – بطلا فيلم سجين زندا – ومن هذه الأفلام أيضا "نظام أفريقيا – تكساس" **1966** بطولة جون مايلز، وهيوا وبريان. وفيلم "حول العالم تحت البحار" **1966**. كما شارك في الإخراج لفيلم "أطول يوم في التاريخ" قبل أن يبدأ في فيلم "وا إسلاماه".

وقد اشترك في كتابة سيناريو الفيلم كل من: علي أحمد باكثير، ويوسف السباعي- الحوار - والكاتب الأمريكي روبرت أندروز الذي انفرد بكتابة السيناريو، وقام بإضافة شخصيات رئيسية لم تكن في الرواية، مثل شخصية أقطاي الذي طارد الطفلة جهاد، وهي أميرة لابد من موهما من أجل أن يتمكن أقطاي من السيطرة على إحدى ممالك الشرق في آسيا، دون أن نعرف اسم المملكة، أو لماذا يساعد المغول في غزو مصر، سوي أنه يجب أن يكون هناك في الفيلم شرير، يجب التخلص منه.

أي أننا هنا أمام اثنين من الأشرار، الأول شخص يسعى للتخلص من الأميرة جلنار - التي ستصير جهاد فيما بعد - والثاني هم التتار الذين يزحفون على مصر، بهدف السيطرة عليها، بعد أن دمروا الحكم العباسي في بغداد عام **1258**. أي في أواسط القرن الثالث عشر الميلادي.

ونحن أمام فيلم تاريخي متكامل، فهناك العديد من الشخصيات التاريخية، الكثير منها حقيقي، معروف في التاريخ، أمثال شجرة الدر، وعز الدين أيبك، والشيخ عز الدين ابن عبد السلام، وسيف الدين قطز، والظاهر بيبيرس، بالإضافة إلي شخصيات عديدة متخيلة، ومنها الأميرة جلنار، والشيخ سلامة، ورسول التتار، خطبوطا - ورئيسة الوصيفات - أنجه - وأيضا بلطاي.

وعن المناظر التي عبرت عن هذا العصر، فإن شادي عبد السلام، قد قام بتجهيز القصور من الداخل والخارج، بما يعكس الصرامة والفخامة،

وإن كان التصوير الخارجي الذي تم في الأستوديو جعل الإحساس بأننا داخل أستوديو سينمائي، وأننا أمام ديكور معد.

لكن يحسب للفيلم في المقام الأول التباين في الملابس التي ارتدها كل شخصية من تلك الشخصيات، خاصة فيما بين التباين الملحوظ بين بلطاي (فريد شوقي)، وخطبوطا (محمد صبيح)، فرغم أن كل منهما قام من أواسط آسيا، ومشارقها، فإن لكل منهما زيه الخاص الذي يرتديه، وتحتاج الملابس التي ارتداها الأبطال هنا إلى دراسة خاصة، ليس مجالنا دراستها، ولا هي من تخصص كتاباتنا، لكن الملحوظة الأولى أن غطاء الرأس الذي ارتدته كافة الشخصيات في الفيلم، لم يتشابه أي منها مع ما يرتديه شخص آخر، وقد يكون ذلك بسبب التباين الاجتماعي بين الشخصيات، لكن حتى الأمراء مثل عز الدين أيبك والأمير أقطاي وأيضا الخوذات التي كان يريديها المحاربون في الفيلم، خاصة الذين ينتمون إلى نفس الرتبة العسكرية.

والأحداث تبدأ من خلال شخصين، في سن مبكرة، وهما في الثانية عشر أي قبل عشرين عاما على الأكثر من عام **1260** حيث ستدور معركة عين جالوت، التاريخ هنا مصاغ من خلال رحلة المملوك سيف الدين قطز، الذي أسماه الفيلم بـــ "محمود – أحمد مظهر" الذي جاء من أوسط آسيا هاربا مع الأميرة "جلنار".

وبداية الفيلم تعكس الصراع المتوحش من أجل الاستيلاء على السلطة، وكما أشرنا، فليست هناك إشارة إلى التاريخ المحدد، ولا اسم

المكان بالضبط، ولكن هناك صراعا على السلطة، يقوده رئيس المتمردين بلطاي ضد الحاكم الذي يقتله، وقبل أن يموت الحاكم، فإنه يطلب من مستشاره "سلامة" – حسين رياض – الهروب بابنته "جهاد"، التي لا تزال طفلة إلى أقصى مسافة، بعيدا عن الأخطار، ويأخذ الشيخ "سلامة" الطفلة ومعها طفل آخر هاربا إلى الجبال والصحراء.

ويصور الفيلم أن بلطاي لم يمكنه اعتلاء العرش إلا إذا قضى على جهاد، باعتبارها الوريثة الشرعية للحكم، وإذا كانت جهاد هي الأميرة الوارثة، فإن الأمير محمود ليس ابنا للحاكم، ويصل الشيخ سلامة إلى مصر، يتعقبه بلطاي، وتأتي للرجل فكرة أن يقوم ببيع الصغيرين في سوق العبيد، حماية لهما، لأن بلطاي لا يفكر قط أن يبحث عنهما في سوق العبيد، ويقوم بوصم كل منهما في جسده بعلامة، حتى إذا كبرا ظلت العلامة دليلا على هويتهما، وأن يتعرفا من خلالها على بعضهما.

ويقوم سلامة بتغيير اسم الطفلة إلى "جلنار"، وهو لا يترك سوق العبيد إلا بعد أن يتأكد أنه قد تم بيعها، وأن المرأة التي اشترتها هي أنجه – زوزو حمدي الحكيم – رئيسة وصيفات زوجة السلطان، أما محمود فإنه يباع إلى أحد المماليك، ويصبح مملوكا له، كي يصير محاربا.

ولا يتوقف بحث بلطاي عن سلامة، وعندما يعثر عليه، تقوم بينهما مقاتلة، يفقد خلالها الشيخ سلامة عينيه، وينطلق هائما في الصحراء.

مثل هذا الصراع لن يتوقف، وسوف يستمر لعدة سنوات، وها هو سلامة يجوب البلاد بحثا عن الصغيرين، اللذين صارا الآن كبيرين.. إنه يود استعادتهما بعد أن صارا كبيرين، وها هي زوجة السلطان الراحل، قد صارت امرأة قوية، تمتلك زمام الحكم، وفي قصرها صارت جلنار فتاة جميلة، وزوجة السلطان هي "شجرة الدر" تحية كاريوكا – التي سبق للسينما أن قدمت عنها فيلما كاملا عام **1953**، سنتناوله في موقع آخر من هذه الدراسة.

نحن إذن أمام فيلم شخصيات، وفي إطار الوطن، والأزمات السياسية، التي تعصف به تتتبع الوقائع، فقصر الحاكم يشهد العديد من المؤامرات، ولم يشر الفيلم إلى الصراعات التي دارت حتى صارت شجرة الدر في الحكم وحدها، ولكن أحداثه تبدأ منذ بلوغ الشابين سنا يعيان فيها مسئوليتهما السياسية.

يحاول الشيخ سلامة الضرير الحصول على محمود وجهاد بطريقته؛ فيقف في الميادين والأسواق يحكي قصة أميرين افترقا وتم بيعهما إلى المماليك وصارا من المماليك، وهما: جهاد ومحمود، وذلك ربما يدله أحد على مكان الصغيرين، لكن محمود يكون ذات مرة بين الجماهير التي تسمع القصة فيتذكر ماضيه، ويتعرف على سلامة، ثم ينتحي به جانباً، ويعرفه بنفسه.

لقد صار محمود فارسا مملوكاً من مماليك الأمير عز الدين أيبك– عماد حمدي – وهو مقرب إليه وساعده الأيمن، ولذا فإنه يحاول البحث

عن ابنة عمه جهاد، التي تعرفت على سلامة ذات يوم وهي تسمعه من نافذة مشربيتها، ونادت عليه، لكنه لم يسمعها.

وفي هذه المشاهد يصور الفيلم كيف كانت مصر أثناء هذا التاريخ، البيوت المغلقة، المشربيات، والأسواق المفتوحة، والقصور الفخمة، والصراع علي السلطة، فعز الدين أيبك واحد من اثنين يودان اعتلاء العرش من خلال التقرب إلى شجرة الدر، الأرملة الحسناء، أما الرجل الثاني فهو الأمير أقطاي (محمود المليجي).

ويشبك الفيلم مجموعة من العلاقات معا، فهناك صداقة بين المملوكين اللذين يعتبران الساعد الأيمن لكل من أيبك وأقطاي: محمود "قطز"، و"بيبرس"، وهما اللذان سيقودان المعركة فيما بعد.

وفي الوقت الذي يحاول فيه محمود البحث عن الفتاة، ويسمع صوتها ينادي سلامة، فيدرك إنها في قصر شجرة الدر، فإن الفيلم يركز على علاقة أخرى، هي التنافس بين أقطاي وأيبك لامتلاك العرش، لكن شجرة الدر امرأة قوية الشخصية، تحاول المفاضلة بين الرجلين، فهي ترى أحدهما – أقطاي – قويا يمكن بشخصيته أن يبتلع كبرياءها، أما الثاني– أيبك – فهو رجل ضعيف، طيب، لا يمكنه أن يصير حاكما لدولة تواجه العديد من القلاقل السياسية.

وذات مرة يسمع سلامة صوت جهاد يناديه، فيطلب من محمود أن يبحث عنها في قصر السلطانة شجرة الدر، ويدخل الشاب إلى القصر من

خلال سيده، حيث لم يتعرف علي ابنة عمه وسط الراقصات، وعن طريق العلامة التي وصمت بها كتفها وهي طفلة، يتأكد أنها هي.

في هذا الوقت يظهر بلطاي من جديد، ويحاول التخلص من الفتاة، فتدور معارك جديدة بين محمود وبينه، بينما تحاول جهاد التعبير عن مشاعرها، وتتحرر، ولكن أنجه تعرف أصلها، وتبدأ في مساومة بلطاي من أجل تحقيق مصالح خاصة.

ونحن أمام فيلم يمزج مشاعر الشارع، وبين ما يدور في القصور والمماليك الذين يقفون بين الشارع وبين الحكام، إنها الشخصيات الرئيسية في الفيلم، حيث يصعد الفيلم إلي ما يدور في القصور من صراعات، ثم نرى الشيخ عز الدين بن عبد السلام (عباس فارس) وهو بين الناس يحدثهم عن أهمية النضال ضد العدو القادم، وذلك عندما سوف يلوح في الأفق العدو المغولي بالظهور.

في القصر، فإن شجرة الدر تغامر بالزواج من أقطاي الذي يتصرف بصلف شديد، ويطلب منها ما نحس أنه إهانة لها، بل ويضربها، وهنا تقرر أن تنتقم منه شر انتقام، فتطلب من أيبك أن يقتل لها زوجها، لكن أيبك يرفض، ولا تجد السلطانة سوى بلطاي كي يخلصها من زوجها الذي أهانها، وفي مشهد القتل فإن رأس أقطاي تسقط على مقربة من الصديقين قطز وبيبرس، فيتقاتلان، ثم يكتشفان أنهما وقعا في خدعة، ويدرك قطز أن القاتل هو بلطاي فيسعى وراءه ولكنه يهرب.

ويتفق الاثنان علي أن السلطانة كانت وراء التخلص من السلطان، لأنها أحست بضعفها أمامه، وتتغير الأحداث، وتقرر الملكة أن تتزوج من عز الدين أيبك، فهو رجل ضعيف، لن يكرر تجربتها مع أقطاي، ويمكنها من خلاله أن تظل مسيطرة على العرش، لكن أيبك ما أن يعتلي العرش حتى يصير شخصاً مختلفاً، يستمد دماء القوة من السلطة، فيفرد سلطانه على الجميع، ويعلو صوته، وتشعر السلطانة إنها قد خدعت مجددا، خاصة إنها تعرف بأن أيبك متزوج من امرأة من عامة الشعب، يذهب إليها كل فترة، وأنها أنجبت له طفلا متخلفاً عقلياً، فتشعر بالغيرة، والغيظ منه، وتدبر بدورها لقتله، وتتفق مع المملوك قطز أن يقتل أيبك مقابل أن تمنحه حبيبته جهاد، بعد أن عرفت ما بينهما من قصة حب، لكن محمود "قطز" يرفض أن يقتل أيبك أثناء إحدى زياراته لزوجته – نعيمة وصفي– حيث يرى ابنه الصغير جثمان أبيه مصابا بالطعنات بعينه فتزيد صدمته وبلاهته.

وفي الوقت الذي تقرر فيه شجره الدر أن تبيع جهاد في سوق العبيد، انتقاماً من قطز الذي رفض طلبات السلطانة، وفي الوقت الذي يتحدث فيه عز الدين بن عبد السلام عن المغول القادمين، ويحذر الناس من الخطر القادم، فإن القصر يشهد أحداثاً دموية بالغة الشدة، حيث تدفع أرملة أقطاي إلى بلطاي كي يتيح لها الفرصة لتقتل الملكة، وفي واحد من مشاهد السينما المؤثرة، تتقاتل المرأتان على خلفية من صراخ الطاووس الأقرب إلى نعيق الغربان، وتقوم الأرملة بإغراق شجرة الدر في الحمام، داخل قصر فخم، ملئ بالدسائس، فخم الديكور، ويعلوه النعيق.

ويصبح الطفل الصغير، ابن عز الدين أيبك، هو الوريث الوحيد الذي من حقه أن يصير سلطاناً.. إنها أحداث حقيقية شهدها الوطن الذي صار بلا أم أو أب بلا ملك أو سلطان أو حاكم، بينما يقترب المغول الذين يرسلون برسول منهم، هو خطبوطا – محمد صبيح – برسالة تهديد إلى حاكم مصر، من أجل الاستسلام..

وفي مشهد غريب، يعبر عن يتم الوطن، لا يجد رسول التتار من يسلمه رسالة التهديد، لكن قطز يمزق الرسالة، ويتصدى للرسول ويبلغه أن شعب مصر سوف يجابه التتار، ولا يرضى بالتهديد.

ولأول مرة، يدخل القصر أفراد كثيرون من الشعب يناصرون سيف الدين قطز– محمود – في موقفه، ويبدأ قطز في تجهيز جيوشه للخروج لمقابلة التتار، حيث تلتقي القوات المصرية بالقوات المغيرة من التتار في عين جالوت عند أطراف سيناء، وتدور المعركة بين جيشين غير متكافئين، الأول همجي وحشي، مدرب سبق أن هدم المدن، وأغرق الأنهار بالجثث وأحرق المكتبات الكبرى في بغداد ودمشق، أما الجيش المصري فهو ضعيف ولكن تحت قيادة قطز فلابد أن تتوحد الإرادة والحس الوطني العالي، وتحت راية الإسلام، فإن الهمم تتوحد والعزائم تصير أقوى، وتقف جهاد وسط المعركة تنادي "وا إسلاماه"، من أجل أن تهب القوة في الجنود اليائسين.

وعلى طريقة السيناريوهات الأمريكية، فإن بلطاي يظهر دوما، هو الذي يساند التتار، كما ساند شجرة الدر من قبل، ثم ساعد في التخلص

منها، وعقب نهاية المعركة، فإن الشيخ سلامة يبحث عنه وسط الذين تظاهروا بأنهم قتلى، وعن طريق علامة خاصة يتعرف عليه بها، فإن سلامة استطاع أن يفقأ عينيه، مثلما سبق لبلطاي أن فعل، ويهرب الرجل وسط الجبال إلى أن يسقط من أعلاها.

كتب فريد المزاوي، في تعقيب باللغة الفرنسية في "الدليل السنوي للأفلام المصرية" لموسم **1961–1962** أن اختيار الممثلين كان بالغ السوء، وهذا رأيه، عدا دور حسين رياض في دور الشيخ سلامة، ومحمد صبيح رسول التتار، أما الأدوار الأخرى فكانت في غير مكانها بالنسبة للممثلين، كما أن المزاوي أشار إلى أن الحوار الذي كتبه السباعي كان من مميزات الفيلم التي تحسب لصالحه، وذلك رغم أن الكاتب استخدم الأسلوب الأدبي، وتجاهل تماما اللهجة البدوية، واللغة الشعبية.

ومن المهم أن نذكر بعض ما جاء في مراجع التاريخ عن شخصيات جاء ذكرها في فيلم "وا إسلاماه"، فشجرة الدر هي أول سلاطين المماليك في مصر والشام، كانت في الأصل جارية تركية أو أرمينية، وقد تزوجها السلطان الصالح نجم الدين أيوب وأنجب منها ولدا توفي. لعبت دوراً مهما في المعركة ضد الحملة الصليبية السابعة التي انتهت بهزيمة الصليبيين وأسر قائدها الملك لويس التاسع ملك فرنسا في المنصورة.

وبعد قتل السلطان توران شاه الذي تولى الحكم بعد موت أبيه الصالح نجم الدين أيوب اختارها المماليك لتولي عرش مصر، ولكن الرأي العام المصري عارض حكمها معارضة شديدة، ورفض المصريون أن

تحكمهم امرأة فتنازلت عن العرش بعد ثمانين يوما. واختارت الأمير عز الدين أيبك زوجا لها وتنازلت له عن العرش على أمل أن تحكم من وراء الستار. ثم تصاعدت الخلافات بين السلطان عز الدين أيبك وزوجته شجرة الدر التي دبرت مؤامرة انتهت بقتل السلطان على أيدي مجموعة من خدمها.

وعندما ذاع خبر مقتل السلطان عز الدين أيبك أسرع إليه علي نور الدين ومعه الأمير قطز، أكبر مماليك السلطان، بالقبض على شجرة الدر وحملاها إلى أم علي زوجة السلطان الأولى وضرهما فأمرت جواريها بضربها بالقباقيب حتى الموت. وعندما ماتت ألقتها الجواري من فوق سور القلعة ثم أخذت جثتها ودفنت.

وكانت السلطانة شجرة الدر هي السيدة الوحيدة التي حكمت مصر بعد الفتح الإسلامي على الرغم من أن فترة حكمها لم تستمر طويلا.

أما الظاهر بيبرس فهو خامس سلاطين المماليك في مصر والشام، ومع هذا يعتبر مؤسس دولة سلاطين المماليك (**648-922**هـ **1250-1517**م) من أصول مجهولة جلبه تجار الرقيق من منطقة آسيا الوسطى، ثم تقلب به الحظ عندما جاء إلى بلاد الشام ومصر . كفلت له مواهبه الشخصية وقدرته العسكرية الفائقة أن يترقى في المناصب العسكرية العليا. وكان من أبرز القادة العسكريين في مواجهة الحملة الصليبية السابعة بقيادة الملك الفرنسي لويس التاسع.

وكان قائد الهجوم الشامل علي الجيش الفرنجي وأسر الملك لويس في دار ابن لقمان بالمنصورة.

وبعد أن تولى عز الدين أيبك عرش السلطنة دبر مكيدة للتخلص من المماليك البحرية الذين كان بيبرس واحدا منهم، ففر بيبرس وعدد من زملائه إلى بلاد الشام حيث تقلبت بهم الأحوال فترة من الوقت ثم ظهر الخطر المغولي الذي قضى على الخلافة العباسية في بغداد سنة (**658**هـ-**1360**م)، فعاد بيبرس وانضم إلى السلطان قطز. بيبرس ويحمل لقب "السلطان الظاهر بيبرس" وقد أحبه المصريون وألفوا حوله سيرة شعبية دارت على ألسنة الرواة على مدى الأجيال حتى الآن.

وقد كان أول صدام بين التتار والعالم الإسلامي سنة **616** هـ - **1219**م عندما أغاروا على بلاد السلطان علاء الدين محمد بن خوارزم شاه، ثم توغلوا غربا واستولوا على كل الأراضي الواقعة شرق أقاليم الخلافة العباسية، وكان جيش التتار قوة عسكرية ضخمة لا تستطيع الجيوش الصغيرة لحكام المنطقة العربية الصمود أمامه.

وفي سنة **656** هـ - **1258**م دخل التتار بغداد وقضوا على الخلافة العباسية وزحفوا إلى بلاد الشام، ثم خرج إليهم الجيش المصري بقيادة السلطان المظفر سيف الدين قطز، وانتصر الجيش المصري على التتار انتصارا ساحقا في معركة عين جالوت سنة **657**هـ - **1260**م. وكانت تلك المعركة التي جرت يوم **26** رمضان من تلك السنة واحدة من أهم المعارك الفاصلة في تاريخ العرب والمسلمين. وبعد جيل واحد

اعتنق المغول الإسلام وصاروا من أهم العناصر التي صاغت حضارة المسلمين في فارس والهند.

الفصل الثامن

ألف ليلة وليلة

أغلب قصص ألف ليلة وليلة تدور أحداثها في العصر العباسي، وخاصة في عهد هارون الرشيد. لكن هناك فارقا واضحاً بين قصص السحر والفانتازيا والخيال الجامح، وبين القصص التي يمكن صبغها بالصبغات التاريخية.

وحكايات الأفلام السينمائية العربية التي تم تصوير حواديت ألف ليلة وليلة فيها، هي أقرب إلى التاريخ منها إلى قصص الفانتازيا، ولعل الأمر يختلف بالنسبة للسينما العالمية، حيث اهتمت بقصص الفانتازيا في أفلام كثيرة من طراز "لص بغداد" الذي تم إنتاج أكثر من عشرة أفلام عنه، ثم "سندباد" الذي رأيناه في أفلام خلابة من طراز"رحلة السندباد السابعة"، و"رحلة السندباد الذهبية"، والجدير بالذكر أن السينما المصرية لم تقترب قط من سندباد، في الوقت الذي اهتمت فيه بقصص ألف ليلة وليلة التي تدور أحداثها داخل القصور وذلك بالطبع لأسباب إنتاجية.

والغريب أن أغلب قصص "ألف ليلة وليلة" السينمائية، لم تقتبس مباشرة من كتاب الحكايات الشهيرة، بل قام السينمائيون المصريون

بتأليفها، وذلك عدا فيلم "شهر زاد" **1946**، وأفلام أخرى قليلة سوف نتوقف عندها.

في الوقت الذي اعتمدت فيه هذه القصص على أجواء العصر العباسي، أو العصر العربي بشكل عام، وسوف نرى أن أول هذه الأفلام قد أخرجها توجو مزراحي بنفس الاسم "ألف ليلة وليلة" ويحمل الفيلم اسم المخرج كمؤلف للقصة، ولا شك أن الدهشة ستزول حين نعرف أن الفيلم هو واحد من سلسلة حكايات قدمها مزراحي عن شخصية عثمان عبد الباسط، سبق ظهورها أكثر من مرة في السينما، مثل "الساعة سبعة" **1937**، و"عثمان وعلي" **1939**، و"سلفني 3 جنيه" **1939**، وغيرها وهي الشخصية التي جسدها علي الكسار في المسرح ثم السينما، وكان لابد من ذهابها إلى عصر تاريخي، كي تكتسي بتنوع، بعد أن استنفدت الكثير من أغراضها، وقد جاء في أفيشات الفيلم عبارة أن الفيلم قصد مرحلة رائعة من زوايا التاريخ.

وعثمان عبد الباسط صياد عاش في التاريخ العربي القديم، دون إشارة واضحة إلى زمن، أو مكان، لكنه يرتدي الزي العربي الفضفاض، والحكاية أنه يجد طفلا في سلة عائمة. فينتشله ويتولى تربيته، ويعلمه صناعة الصيد، ويأتي يوم يتم القبض على عثمان (علي الكسار) ويدخل السجن لأنه كان يصطاد في منطقة محرمة، لولا أن تدخلت ابنة الأمير (عقيلة راتب) فيطلقون سراحه، فيذهب ويستحضر سمكة كبيرة لكي

يعطيها لوالده – حامد مرسي – ليقدمها هدية للأميرة، وعندما يقترب يسمع أغنية جميلة فيردد أنغامها، ويحفظها.

نحن هنا إذن، أمام قصة من القصص التقليدية التي يحبها الناس حول علاقات حب بين أمراء وفقراء، فالحب حسب هذا النوع من الحكايات لا يعرف الفوارق الاجتماعية إلى حين، فهذا الحب الذي يتولد بين الأميرة وابن الصياد سوف يتعرض لمتاعب، حيث يريد مستشار الملك أن يزوِّج الأميرة ذات يوم يعثر على قمقم فيفتحه ويخرج منه عفريت، ويكافئ عثمان بأن يعطيه عصا سحرية.

وذات يوم، يحضر له العفريت، ويفهمه أن ابنه مرجان في خطر، وفعلاً ففي تلك اللحظات كان مرجان يغني كعادته تحت غرفة الأميرة، فيقبضون عليه ويقدمونه للمستشار الذي عرف من وشم كان على ذراعه بأنه الأمير المفقود بهاء الدين، وهو ابن عم لهذه الأميرة، وفعلا يأمر الحراس بإعدامه، وعند بدء لتنفيذ يحضر عثمان ويثبت خيانة المستشار، ويكشف ذراع مرجان، فيظهر اسمه على ذراعه أمام الأمير، ويتعرف والده عليه وتظهر الحقيقة، ويتزوج من ابنة عمه وتتم مكافأة عثمان.

ولأن الفيلم يدور في أجواء الأمراء، وما إليهم وتم إنتاجه في العهد الملكي، فلابد أن تظهر الجذور الحقيقية لابن الصياد، وأن تتفتح الأبواب أمام العاشقين، بأن يكونا من نفس الطبقة الاجتماعية والمكانة، وباستثناء حكاية العفريت الذي يساعد الصياد عثمان، فإننا أمام قصة تنتمي إلى التاريخ العربي القديم أكثر مما هي حكاية فانتازية.

وهناك فيلمان في السينما المصرية، يحملان عنوان" ألف ليلة وليلة" الأول هو الذي قدمه توجو مزراحي عام **1941**، والثاني أخرجه حسن الإمام عام **1964**، وحسب العناوين، فإن محمد مصطفى سامي اكتفى بذكر أنه كاتب السيناريو والحوار. الفيلم مأخوذ من إحدى قصص ألف ليلة وليلة، وهو فيلم تاريخي يخلو من الفانتازيا، فهناك قصة خيانة بين امرأة تدعى شهيرة، وبين الجن – هو اسم وليس مخلوق – هذه المرأة متزوجة من عجوز يُدعى حسن الشحات، وله ابن يُدعى شحتوت، يترددان على الموالد، حيث يعرض حسن ألاعيبه هناك فكان يتغيب عن المترل كثيراً، يكتشف الابن شحتوت، العلاقة الغريبة بين أمه وبين الجن عندما يعود ذات يوم إلى المترل، فما كان من الجن العاشق سوى أن قام بخنق الابن وقتله.

الموضوع هنا متشابك، تشابك قصص ألف ليلة وليلة الأصل، فالمرأة هرب مع عشيقها إلى الصحراء، ويقوم الجن بمهاجمة القوافل، ويستطيع مهاجمتها، وتنجب المرأة طفلا، تتنصل منه في الصحراء، وتتركه وحده فوق الرمال ومعه نصف تعويذة حيث كان النصف الثاني مع الجن.

وتدور أحداث الفيلم بين الصحراء، وبين القصور، فرجال الخليفة يعثرون على الصغير ويأخذونه معهم، ويطلقون عليه اسم كاظم. في الوقت الذي تزوج فيه حسن الشحات من امرأة أخرى اسمها كعب الغزال ترزق منه بطفلة تسمى حياة.

يكبر كاظم، وبفضل مكائده يصل إلى مرتبة الوزير، ويتخذ العديد من المحظيات عشيقات منهن زبيدة ونورهان التي كانت توصل له أخبار القصر، في الوقت الذي يتعرف فيه نور الدين ابن الخليفة على حياة ويقدم لها نفسه على أنه جنايني اسمه فتوح.

نحن أمام قصة متشابكة الشخصيات والأحداث، فهناك قصص حب بين فقراء وأغنياء على طريقة ميلودراما حسن الإمام، وتاريخ يأتي من الماضي، حيث يتعرف حسن الشحات على الجن بعد أن صار تاجراً ثريا، ويبلغ بأمره للحاكم الذي يموت فجأة ويتولى الأمير نور الدين العرش، وتدهش حياة عندما تعلم أن الخليفة الجديد هو جنايني القصر، وتدور مؤامرات من طرف كاظم، وتتلقى نورهان إحدى نساء القصر طعنة كانت موجهة إلى حبيبها أثناء مؤامرة يدبرها كاظم. ثم تتضح الحقائق المعقدة، حيث يقع كاظم في حب حياة، فتغضب زبيدة، وتقرر الانتقام وتسمح لحسن بالدخول إلى القصر، حيث اكتشفت أن كاظم يحمل الجزء الثاني من التعويذة، وتعلم أن ابن الجن هجم عليه، لكن كاظم لم يمت، ويصدر قرارا بحرق حسن وابنته في ميدان عام. لكن الخليفة يعود في هذه اللحظات من رحلته ويأمر بنفي كاظم ويطلب حياة للزواج.

الفيلمان اللذان يحملان اسم "ألف ليلة وليلة" تدور أحداثهما في أجواء أقرب إلى الواقع التاريخي دون أن يكون شخوص الفيلمين قد عاشا في التاريخ، لكن الفيلمين استلهما أجواء هذا التاريخ من الملابس وديكورات القصور وأيضاً تشابك الأحداث، ونفس الحكايات التي تحبها

السينما المصرية.. وإذا كان ابن الصياد قد تزوج من الأميرة لأنه أيضاً أمير، فإن الخليفة في الفيلم الثاني الذي تم إنتاجه أيام الاشتراكية، قد تزوج من امرأة فقيرة من عامة الشعب، أي أن التاريخ نفسه حين يتغير، فإن وقائع الحكايات وتفاصيلها ومصير أفرادها يتغيرون أيضاً.

وقد ازداد اهتمام السينما المصرية بقصص ألف ليلة وليلة في الأربعينيات، ففي عام **1942**، تم إنتاج الفيلم الوحيد عن "علي بابا والأربعين حرامي" أيضاً من تأليف المخرج نفسه، وعلي بابا (علي الكسار) أقرب في صفاته إلى عثمان عبد الباسط، فهو رجل يعيش في فقر وحاجة وعوز، بينما يمرح أخوه قاسم في رغد من العيش ولا يأبه لحاجة أخيه حيث يمارس التجارة.

ورغم أن مزراحي قد كتب في أفيشات الفيلم أنه مؤلف القصة، فإن هناك التزاما بالنص الأدبي المعروف ضمن هذه القصص، سواء التفاصيل، أو الشخصيات، فمرجانة هي اليد الحنون التي تربت على قلب علي بابا، إلى أن ذهب علي بابا في تجارة ليأتي عليه الليل فيحتمي وراء صخرة في الصحراء ليقضي ليلة، فإذا به يرى جماعة من اللصوص يقدمون على مغارة في الجبل، يفتحونها بمقولة ندائية هي "افتح يا سمسم" فينشق الجبل عنها ثم يدخلون.

ينتظر علي بابا حتى تخرج جماعة اللصوص من المغارة ليدخل إليها، ويجمع ما يقوى علي حمله ثم يعود لينقلب به الحال إلى الرخاء، يرسل مرجانة لتستعير مكيالا من أخيه قاسم، تشك زوجة قاسم في أمر علي بابا

حيث أنه ليس لديه ما يكيله، فتلقي العمل في قاع المكيال، حتى تعرف ما يكيل علي بابا، فإذا ما عاد إليها المكيال وجدت عمله نقدية، فتدفع قاسم إلى مراقبة علي بابا حتى يكتشف قاسم سر المغارة، ويذهب إليها، إلا أن طمعه يجعله يكتز المال الذي لا يستطيع حمله. ويظل في المغارة حتى يأتي اللصوص، فيقبضون عليه ليرشدهم إلى أخيه، فيتنكر قاسم وزعيم اللصوص في زي تجار يحملون الهدايا إلى علي بابا وهي عبارة عن أربعين قدرا مملؤة بالزيت، فيستضيفهم علي بابا، ويأمر جواريه بإعداد الطعام، فلا يجدون لديهم زيتا، فيلجأون إلى قدر التجار الأربعين، فيكتشفون أن بها أربعين "حرامي" وتخبر مرجانة على كل قدرة، فلا يستطيع اللص الخروج منها، وحين يأمر الزعيم لصوصه بالخروج، ولا يجد أحداً يتم كشف أمره، وعندما يهم علي بابا بالفتك بضيوفه يكتشف أن من بينهم أخاه قاسم، ويسترضيه قاسم كي يعفو عنه، ويعود علي بابا إلى مرجانة، صاحبة الفضل عليه فقيراً وغنياً ليتزوجها ويعيش سعيداً معها.

والقصة كما روينا قريبة في تفاصيلها من النص الأدبي الموجود في "ألف ليلة وليلة"، وإن اختلفت بعض التفاصيل عن الفيلم الفرنسي الذي قام ببطولته فرناندل، وسامية جمال عام 1954، كما أن النص قريب من الدراما الإذاعية المعروفة.

وبعد أقل من ثلاثة أسابيع من عرض فيلم توجو مزراحي، عرض فيلم "بحبح في بغداد" لحسين فوزي في 12 أكتوبر 1942، وهو كما جاء في العناوين، من تأليف بديع خيري، وإذا كان مزراحي قد جاء

ببطله عثمان إلى زمن ألف ليلة وليلة، فإن بديع خيري قد جاء إلى هذا الزمن من خلال بحبح البطل الثاني لأفلام عديدة أخرجها مزراحي، لبطله فوزي الجزايرلي، وليس لدينا السبب الذي جعل مزراحي يقدم شخصيته المأثورة إلى مخرج جديد، لكننا نجد أنفسنا أمام حلاق بغداد الشهير الذي ظهر أكثر من مرة في السينما المصرية، كما سنرى، لكن الفيلم هنا يطلق عليه صفات واسم"بحبح".

الأسطى بحبح يعيش في بغداد، وهو خفيف الروح، حلو النكتة، وكان للشيخ مخلوف، شاهبندر التجار، أحد عملائه ابن يتيم، فيشير عليه بحبح أن يزوجه فيشتري له الجارية شمس النهار ابنة القاضي، فطالبت بدور التي تعرف أن سبب سقم ابن قمر الدين هو حبه لشمس النهار ابنة القاضي، فطالبت بدور أن يطلب من والده إهداء بدور إلي القاضي حتى تتمكن من تسهيل مهمة اتصال قمر بشمس، وعندما تذهب إلى منزل القاضي تجد أن شمس تعشق أيضاً قمر، تتوصل بمعونة بحبح إلى إحضار قمر إلى شمس، لكنهم يفاجئون بالقاضي، الذي يأمر بسجنهم، تقوم شمس برشوة الحراس كي يسهلوا لهم الفرار، وأخيراً يتوسط الشيخ عليوة الدجال لدى القاضي ويتحايل عليه حتى يرضى عنهم، ويرجعون إلى بغداد ويتم الإفراج.

ويحسب لتوجو مزراحي إعجابه الشديد بقصص "ألف ليلة وليلة" أو الحكايات المشابهة، وفي نهاية عام **1944**، يعود مرة أخرى إلى نفس الأجواء الأقرب إلى التاريخ بفيلمه "نور الدين والبحارة الثلاثة" ليصوغ

هذه القصص في إطار كوميدي، مستعينا من جديد بنجمة المفضل علي الكسار، ليظهره علينا باسمه المألوف "عثمان عبد الباسط" في إطار تاريخي، فهو هنا فطاطري يعاني من تدخل حماته في الحياة بينه وبين زوجته، ودائما ما يشكو همومه إلى مساعديه في المحل، حتى تنجح حماته في الوقيعة بينه وبين زوجته وتحيل حياته إلى جحيم فيفكر في الانتحار.

يعرض عثمان فكرته على مساعديه، فيوافقانه على أن يشاركاه في الانتحار، ويذهب الثلاثة إلى البحر لتنفيذ الفكرة، لكن يراهم أحد البحارة ويعرض عليهم العمل كبحارة، ويبدأون أولى رحلاتهم في البحر، تقودهم رحلة المركب إلى إحدى الجزر فيقعون في مغامرة داخل قصر أمير الجزيرة حيث يحاربون الأشرار الذين يرغبون في الاستيلاء على حكم الجزيرة، ويخطفون ابنة أمير الجزيرة، وبعد عدة مواقف هزلية لعثمان ومساعديه ومواقف بطولية لأمير نور الدين، يتمكن هذا الخير والبحارة الثلاثة، من الانتصار على الأشرار وإنقاذ أمير الجزيرة، وابنته منهم، حيث يقع نود الدين في حب ابنة الأمير ويتزوجها، بينما يعود الفطاطري ومساعداه إلى المدينة.

وكما أشرنا فإن للأمير وحده الحق في أن يحب أميرة مثله، وأجواء ألف ليلة هنا تتصل في قصص الحب، والأماكن التي تدور فيها الصراعات، من قصور وقلاع قديمة، ومن الواضح أن مزراحي كمؤلف، ومنتج كان يميل إلى الاستعانة بديكورات أفلامه والملابس من أجل إحياء نفس الشخصيات في أفلام جديدة، وفي عام **1946** كان مزراحي قد

غادر مصر إلى الأبد، متوجها إلى أوروبا إلا أن هذه الظاهرة – استعانة السينمائيين بأجواء ألف ليلة وليلة – لم تتوقف لفترة قصيرة قادمة، ففي نفس العام، عرض فيلم "شهر زاد" لفؤاد الجزايرلي، وهو أيضاً كاتب السيناريو، إلا أن يوسف جوهر هو الذي كتب القصة والحوار، والفيلم مقتبس بالكامل من قصة "شهرزاد" التي تعتمد عليها "ألف ليلة وليلة" مع استبعاد كافة القصص الفانتازية، مثل قصة الجن الذي أوقع بالعاشق من فوق إحدى الأشجار.

نحن هنا أمام قصة تاريخية أكثر منها قصة تنتمي إلى "ألف ليلة وليلة" فنحن أمام السلطان الشاب شهريار الذي يعلن عن رغبته في الزواج ويختار عروسة تخونه، فينقلب حاله تجاه النساء معلنا ثورته عليهن مقرا بأنهن لا يصلحن إلا للمتعة فقط ، ثم يعلن أنه سيتزوج كل ليلة من فتاة عذراء يقتلها في مطلع الفجر، بعد أن يكون قد تمتع بها، وبعد أن يقتل الكثيرات بسيف سيافه مسرور، يقع الاختيار على ابنة وزيره العذراء شهرزاد والتي تقرر أن تنقذ بنات جنسها من هذا السلطان الظالم، فكانت تقص عليه القصة، وتتوقف عند الفجر عن الروي دون أن تنهيها فلا يقتلها أملا في أن تكمل عليه القصة في الليلة التالية لكنها ما أن تنتهي من قصة حتى تبدأ غيرها وتتوقف عند الفجر مما يؤجل قتلها، حتى كانت ألف ليلة قد استطاعت فيه شهرزاد "إلهام حسين" أن تستولي على قلب شهريار "حسين صدقي" وتنقذ نفسها من الموت، كما تنقذ بنات جنسها جميعهن في المملكة، ومن خلال هذه الأقاصيص يتعلم الملك شيئاً حتى يتم تخليدها في صفحات الأساطير والتاريخ.

الحدوتة هي نفسها الموجودة في كتاب ألف ليلة وليلة في بدايته ونهايته، وقد قام الفيلم باستخلاصها بعيدا عن تفاصيل عديدة موجودة في الكتاب الأصلي، واكتفى بروح النص.. كما أن الفيلم تدور أحداثه كعادة الأفلام التاريخية داخل القصور باعتبار أن الملابس جاهزة وأيضا الديكورات الداخلية.

ومن حكايات ألف ليلة وليلة، قدم عباس كامل فيلمه "عروسة البحر" عام **1947**، وهو كاتب قصته وتدور أحداثه حول صياد يعيش حياة الفقر والشقاء، غير أنه عروس البحر قد وقعت في شبكته تبكي لما آل إليه حالها، فكانت دموعها تحيل المعادن إلى ذهب، يفرح الصياد كثيرا، وبدأ يحول أي معدن عنده إلى ذهب، وعندما تهدأ عروس البحر يعمل هو على إبكائها ويذكرها بمصيرها لديه، وأنه سيؤذيها ويعذبها، فتبكي ليزيد هو ثراءه إلا أن الثراء الذي حققه الصياد كان مصدراً لتعاسته، بل يحدث أن يكون الثراء سببا في دخوله السجن، في سجنه يتذكر كيف كان يعيش في سلام مع فقره، بل وكيف كان سعيداً فيتمنى أن يعود فقيراً سعيداً، وهنا يفيق من حلمه، ويصحو من نوعه ليجد نفسه كما كان.

أي أننا أمام واحد من الأفلام العديدة التي تحول قصص الفانتازيا التي تمتلئ بها السينما المصرية إلى أحلام يراها المرء، كي يرضى بما قسمت له السماء، وفي هذا تجويف للأعمال الفنية بشكل عام، من أجل صناعة نهاية تناسب أذواق الناس بأن الطمع لا يفيد البشر، ومن المهم هنا أن

هذه الأفلام تصطبغ بما يمكن تسميته بفانتازيا التاريخ، فالصياد يعيش في فترة تاريخية سابقة، وليس في عصرنا الحديث باعتبار أنه من الأفضل لهذه القصص أن تدور في أجواء الماضي وليس في الواقع المعاش.

وكما سبقت الإشارة فإن الأربعينيات كانت بمثابة حقلا متميزاً لهذا النوع من الحكايات، وقد سبقت السينما الإذاعة المصرية بسنوات حين قدمت مسلسل "ألف ليلة وليلة" لمحمد محمود شعبان، وفي كل عام تقريباً كان هناك فيلماً مقتبساً من هذا الكتاب سواء بالإشارة إلى مصدر الكتاب أو نسبة التأليف إلى المخرج، مثلما فعل عبد الفتاح حسن عام **1948** في فيلمه "ورد شاه"، فهو أيضاً عمل تدور أحداثه في داخل القصور ويصبح التاريخ بمثابة جدران البنايات القديمة وأزياء الأمراء والأميرات، فورد شاه أميرة تتزوج من الأمير غالب أعظم رجال الدولة، تعم الفرحة البلاد، لكن يقبل رسول من البلاد المعادية ليعلن إلى الوالي عصيان بلاده واستعدادهم للحرب، يقرر الأمير غالب الذهاب إلى ميدان الحرب صبيحة زفافه، ويترك زوجته الأميرة في حراسة ابن عمه نذير حيث أنه كان يريدها لنفسه، يحاول نذير استمالة الزوجة وينتقم منها، ويتهمها أمام الوالي بخيانة زوجها مع أحد أتباعه، فيصدر الوالي حكمه بإعدامها، تهرب الأميرة وأبوها بمساعدة أحد العبيد، يعود الزوج في الوقت المناسب، ويكتشف المؤامرة وينقذ زوجته، ويدفع نذير الثمن بأن يسقط من فوق الجبل، ويستأنف الأمير غالب حياته مع زوجته.

وفي نهاية نفس السنة **1948**، عاد فؤاد الجزايرلي مرة أخرى إلى نفس الأجواء من خلال قصة مستوحاة من نفس الأجواء، تدور أحداثها أيضاً في القصور في فيلم "الشاطر حسن" حيث يصل إلى الوالي نبأ مجرم يهدد أمن البلاد، فيكثف جهوده للقبض على الشاطر حسن ويستطيع الوالي أن يلقي القبض عليه، ويحدث أن ترى ابنة الوالي هذا الشاطر فتقع في غرامه ويبادلها الهوى، فيتوسل إلى الوالي أن يعفو عنه حتى يتوب على يديه ولا يعود للجريمة.

ويستمهل الوالي الشاطر حسن حتى يرفع أمره إلى السلطان، الأمر الذي استغرق وقتا كافيا لتثبيت الحب في قلبي الحبيبين، ويطلب السلطان رؤيته، ويذهب حسن إلى السلطان ولكن ابنة الوالي تستطيع إقناع أبيها بمصاحبته ويعرف السلطان بقصة هذا الغرام فيعفو عن الشاطر حسن ويعده الوالي بتزويج ابنته له، ثم يصطحبه السلطان معه في السفر لأداء فريضة الحج.

ونحن لم نتوقف عند الأفلام المعاصرة، التي ناقشت بعض الظواهر المقتبسة من حكايات ألف ليلة، مثل "الخاتم السحري" في فيلم أخرجه حسن رمزي عام **1947**، وحكاية المصباح السحري الذي يعد عمود الأحداث في فيلم "عفريتة هانم" لبركات **1949**وأيضا مسألة الزواج بأكثر من امرأة في "الزوجة **13**" علي طريقة شهريار الذي تروضه امرأة بأسلوبها الخاص فنحن نقدم دراسة عن الفيلم التاريخي، وهنا نقدم كيف تم تصوير التاريخ في هذه الأفلام.

وفي عام 1954 عاد حسين فوزي مرة أخرى إلى هذا اللون من القصص في "حلاق بغداد" والذي اختار فيه أن يمزج بين الماضي والحاضر، ففي بغداد الخمسينات يروي حلاق لزبائنه كيف كان جده الأكبر حلاق بغداد أيام الدولة العباسية وتنتقل الأحداث إلى بغداد التاريخ، حيث نرى الحلاق الجد الذي رزق بابن متخلف عقليا، ولما كبر الطفل يحاول الحلاق التسرية عنه، فيشتري له جارية جميلة من أجل إسعاده، تلاحظ الجارية أن الابن ليس متخلفا، وأنه يتصنع ذلك لأنه يحب جارته ابنة الوالي، تحاول الجارية مساعدة الشاب فتذهب إلى بيت الوالي، وتعمل في خدمة ابنته، وتسعى إلى التقارب بين الحبيبين، لكن دخول الجارية إلى القصر يسبب الكثير من المتاعب التي لا تزول، يفرح حلاق بغداد عندما يكتشف أن ابنه طبيعي، ويذهب إلى الوالي طالبا منه العفو، والموافقة على أن يتزوج ابنه من ابنته، يعترض الوالي في البداية ثم ما يلبث أن يوافق.

أما آخر هذه الأفلام تقريباً، فهو "العقل والمال" لعباس كامل 1965، وهو أيضا الفيلم الملون الثاني في هذه السلسلة بعد الفيلم المشار إليه لحسن الإمام، وقد عرض فيلم "العقل والمال" في نفس اليوم الذي عرض فيه فيلم من نفس النوعية هو "تنابلة السلطان" لكمال الشناوي.

وبقراءة هذه الأفلام سنرى أن مخرجين بأعينهم قدموا هذه الأفلام، وكرروا التجربة دون غيرهم، وهم بالتحديد توجو مزراحي، وفؤاد الجزايرلي، وحسين فوزي، وشقيقه عباس كامل، وأن أغلب هذه الأفلام

قد صيغ في إطار كوميدي، وقام ببطولتها نجوم الكوميديا مثل علي الكسار، وإسماعيل يس، وأن هذه الأفلام كما أشرنا أكثر من مرة، كانت تدور في القصور، وبدت الحيل السينمائية هزيلة وضعيفة قياسا بالأفلام الأمريكية، خاصة" لص بغداد" و"رحلة السندباد السابعة"

وفي الكثير من القصص التي توقفنا عندما، كان من الصعب العثور على خطوط التشابه بين حواديتها وبين قصص تحمل نفس الاسم تقريبا في كتاب "ألف ليلة وليلة"، مثل "حلاق بغداد" على سبيل المثال، خاصة فيلم "العقل والمال" الذي كتبه عز الدين عارف، حول رهان بين صديقين حيث يؤمن فخر الدين أن الحب هو أساس كل شيء. ويراهن صديقه أنه يمكن أن يعيش سعيدا مع حبيبته شمس الأصيل، إلا أن صديقه يخبره أن المال هو أساس كل شيء، فهو الذي يمكن به شراء ذمم الآخرين، ويسد احتياجات الناس، عندما يلتقي فخر الدين بحبيبته شمس، ويخبرها أنه سوف يخطبها، يحدثها عن الرهان الذي بينه وبين صديقه حول رجاحة العقل وسطوة المال، وتعطيه شمس رواية وتطلب منه قراءتها، تدور القصة حول من يبذر في أمواله وفي النهاية يكتشف أن العقل زينة الحياة وأنه واجب للاحتفاظ بالمال.

والغريب أنه في الفترة التي شغف الناس بقصص مؤلفة ومقتبسة عن "ألف ليلة" في الإذاعة، فإن السينما قد بدأت تسحب البساط من هذه القصص التي راحت إلى التليفزيون بكل قوة في منتصف الثمانينيات.

الفصل التاسع

ثلاثة رجال من التاريخ

ثلاثة رجال توقفت السينما عندهم دون غيرها من بين العديد من الرجال الذين صنعوا التاريخ الإسلامي العربي، وذلك باستثناء صلاح الدين الأيوبي، وهؤلاء الرجال هم: جحا، والشاعر أبو فراس الحمداني، ثم قراقوش.

لكن هذا لا يعني أن شخصيات أخرى رأيناها في أفلام أخرى، في طي أحداث عديدة، مثل هارون الرشيد، والظاهر بيبرس، وعز الدين بن عبد السلام.

والشخصيات التي سوف نتناولها هنا تمثل وجودا حقيقيا في التاريخ، وتمثل ثالوثا شعبيا، فأحدها رجل شعبي اشتهر بموافقة الاجتماعية الساخرة، والثاني شاعر متميز، ارتبك بالبلاد الملكي والثالث حاكم سياسي أثيرت من حوله الأقاويل.

ولعل جحا هو صاحب النصيب الأكبر في هذا الأفلام، حيث تم إخراجه ثلاثة أفلام عن شخصيته هي "جحا وأبو نواس" **1932**، و"جحا والسبع بنات" **1947**، ثم "مسمار جحا" عام **1952**.

وجحا شخص مثير للحيرة، مثل مواقفه الفكاهية، حيث يشير عباس العقاد في كتابه "جحا الضاحك المضحك" انه "يستحيل أن تصدر هذه النوادر عن شخصية واحدة لتباعد البيئات التي تروى منها سواء في الأمكنة أو العادات أو الأخلاق، فقد روي بعضها عن فارس، ويروى بعضها عن بغداد أو الحجاز أو آسيا الصغرى أو غيرها من البلدان الشرقية".

"بل ربما قيل عن جحا أنه نصر الدين التركي، وقيل عنه أنه أبو العضن العربي الفزاري، وقيل عنه أنه من النوكى الهاكعين. كما يقال عنه أنه من أصحاب الحالات والكرامات من المتسترين بالولاية وهم يجهرون بالهذر والبلاهة".

ويقول العقاد أن جحا، كما وصفه الميداني، شخصية مفهومة متناسقة، لعل الخبر الذي جاء عن أبيه من خلال الكلام عنه يفسر بالوراثة ما فيه من خلة الحماقة".

هو رجل من فزارة كان يُكنَّى أبا العضن، ومن حمقه أن عيسى بن موسى الهاشمي مر به وهو يحفر بظهر الكوفة موضعاً، فقال له: مالك يا أبا العضن؟ قال: إني قد دفنت بهذه الصحراء دراهما ولست أهتدي إلى مكانها. فقال عيسى: كان ينبغي أن تجعل عليها علامة. قال : لقد فعلت: ماذا؟ قال: سحابة في السماء كانت تظللها ولست أرى العلامة".

وحسب مراجع أخرى، فإن هناك عدة شخصيات لجحا، في العديد من الآداب، والثقافات العربية، ففي الأدب العربي هو "أبو العضن وجين بن ثابت"، وهو من قبيلة فزارة، وكان في الكوفة إبان ثورة أبي مسلم الخراساني، ويزعمون أنه كان من المغفلين حتى كان يضرب به المثل في الغفلة والحمق.

أما جحا التركي فيعرف باسم الشيخ نصر الدين خوجة، وأصل مولده مدينة "آت شهر" وما فيها، اشتغل في حياته بالدرس والأمانة، وانتقل بين المدن، من قونية إلى أنقرة، وبروسيا وغيرها، وفي جوار آت شهر، مكان غير مسرور وله باب عليه قفل كبير يقال بأنه قبر الشيخ نصر الدين خوجة، والناس يتبركون به ويعتقدون فيه الكرامات. وعند زيارتهم لهذا المكان، يكثرون من الضحك لأنهم يعتقدون أن من زار قبر الشيخ ولم يضحك لم يسلم من نائبة تحل به.

وفي جريدة الأنباء الكويتية – **12** أغسطس **1981** – أن المستشرق ياسين رأى أن نوادر الشيخ نصر الدين قد ترجمت عن جحا العربي في القرن الخامس عشر ويشك بالتالي في شخصية نصر الدين التركية.

وفي الأدب الفارسي، رويت بعض نوادر جحا في لطائف الشاعر عبيد الزكاني ولكنها لم تذكر باسمه، وكذلك ذكر جحا، وذكرت بعض نوادره في مشوق مولانا جلال الدين.

"ويعتقد أهل مصر أن جحا كان في مصر أيام المماليك، ويصفونه بالجرأة على الحكام الظالمين والسخرية منهم.. ويصورونه كناقد اجتماعي وتصور قصصه بينهم صورة من حياقم ونوادرهم وحبهم للفكاهة وصنع النكتة".

الفيلم الأول عن شخصية جحا، باسم "جحا وأبو نواس" أخرجه مانويل وكوستانوف، حيث تخيل كاتب السيناريو علي رفقي أن هناك صداقة تتولد بين كل من جحا، والشاعر أبو نواس، حيث أن لكل منهما طباعه الفكاهية الخاصة به، ويتعرضان لمجموعة من المتاعب مع حبيبتيهما، ثم بعد العديد من المتاعب يتمكنان من النجاح في الحب. ويتخذ الفيلم من الثنائي المضحك ثنائياً اعتادت السينما على تقديمه من وقت لآخر، وقد ظهرت الشخصيتان في إطار تاريخي، ما لبثتا أن جاءتا إلى العصر الحديث، مما يتيح فرصة تفجرالكوميديا، والفيلم حسب دليل الفيلم العربي في القرن العشرين، عرض مرتين باسمين، الأول باسم: "جحا وأبو نواس"، والمرة الثانية باسم "جحا وأبو نواس مصوران" حيث قام الممثل إسماعيل زكي بدور جحا، أما علي رفقي كاتب السيناريو فقد جسد دور أبو نواس.

أما الفيلم الثاني، فقد كان عام **1947**، في فيلم "جحا والسبع بنات" من إخراج وقصة وسيناريو فؤاد الجزايرلي، وكتب له الحوار أبو السعود الإبياري، وجسد فيه حسن كامل شخصية جحا، ويدور الفيلم حول الوزير سيف – محمود المليجي– الذي يطمع في الوصول إلى منصب

السلطنة، ويود إبعاد السلطان أحمد – سراج منير – عن عرشه، هذا السلطان الذي أنجب سبع بنات، يسعى الوزير سيف للزواج من إحدى بنات السلطان، لكن هذا الأخير يرفض أن يمنح ابنته إلى الوزير الذي يتسم بفظاظة ملحوظة. مما يدفع بسيف أن يكيد له، ويزج به في السجن لما له من قوة ونفوذ ويستولي على عرش السلطنة، ثم يبدأ في تعذيب البنات السبع.

يظهر ثلاثة من الشباب الذين ارتبطوا بثلاث بنات من البنات السبع، فيشملهم السلطان الجديد سيف ببطشه وجبروته. يدبر جحا لإنقاذ البنات من تعذيب السلطان سيف، وكذلك الشبان الثلاثة، وباستخدام حيل جحا الشهيرة وأسلوبه الساخر في معالجة الأمور يتمكن جحا من مساندة السلطان السجين، والإفراج عنه كي يعود مرة أخرى إلى عرش السلطة، ويتم طرد الوزير خارج البلاد، ويتزوج الشبان من البنات اللاتي أحبوهن.

أما الفيلم الثالث، فهو مأخوذ عن قصة لعلي أحمد باكثير، تحت اسم "مسمار جحا" إخراج إبراهيم عمارة، وقد كتب السيناريو أنور وجدي، بينما تعاون باكثير مع أبو السعود الإبياري في كتابة الحوار، وطالما اننا أمام شخصية لم يتم تحديد هويتها تاريخياً بدقة، قياسا إلى ما كتبه العقاد، فإن السيناريو هنا ينتقل إلى أزمنة لم يعش فيها جحا الحقيقي، حيث تدور الأحداث أثناء احتلال الأتراك لمدينة الكوفة، وقد كانت سمة هذا العهد هي الظلم والاستبداد بجانب حوادث السلب والنهب لأهالي المدينة.

ويوجد في المدينة إمام يُدعى جحا، يدعو الناس للهداية، وأن يسيروا دوما على الطريق المستقيم حسب دينهم الحنيف. لذا كانت وسيلته أن يخطب في الناس مبينا مساوئ هذا الاحتلال، وكيف أمكنهم أن يستبدوا بأهالي المدينة، لذا يرى الحاكم التركي أن جحا أصبح من مثيري الشغب ضدهم، فيأمر بفصله من عمله كإمام، بل يصل به الأمر أن يقبض عليه ويسجنه. وبعد فترة يأمر بالإفراج عنه، إلا أنه لا يزال مستمرا في جهاده ضد الظلم والجور، الذي يعاني منه أهل الكوفة، يساعده في ذلك الشاب الذي خطب ابنته، حتى يتمكن من الانتصار عليه.

نحن هنا أمام جحا مختلف، بعيون علي أحمد باكثير. مناضل. ومتمرد سياسي، له موقف ضد الظلم الاجتماعي. وهو رجل دين ثائر يدخل السجن، ولا يتسم بأي حمق، أو قدرة على سخرية، كل ما يفعله هو الثورة، وليس في هذه الشخصية من جحا سوى اسمها.

أما الشخصية الثانية "قراقوش" فهي أيضاً صارت شعبية في الحكايات العربية القديمة، واستمرت آثار هذه الشخصية حتى الآن، وقد جاء ذكر هذه الشخصية أيضاً في كتاب "جحا الضاحك المضحك" لعباس العقاد، حيث يقول: "لا يوجد في العصر الحاضر نظير لهذه النوادر في الأمم التي تملك حرية النقد وتجهر بآرائها في حكوماتها وحكامها، ولا محل للمقارنة بين الشعوب الأوروبية في هذا الباب من أبواب الفكاهة لأنها لا تتساوى في ظروفه ودواعيه، وإنما تستطيع المقارنة بين النكات المتقدمة والنكات التي شاعت في مصر على عهد قراقوش، ودونها ابن مماتي في كتابه المسمى

"الفاشوش في حكم قراقوش" وليست كلها من تأليفه وابتكاره، بل هي مما يشيع مجهول المصدر، ثم يقاس عليه ويظل في طي الكتمان إلى حين.

"وإحدى هذه النوادر أو النكات قد سبق لها نظير في النوادر التي استشهد بها فرويد وهي نادرة الحداد المحكوم عليه بالموت.

"قيل أن غلاماً لقراقوش قتل نفسا فحكم عليه بالشنق، ثم تشفع لديه الشفعاء وقالوا له : إنه حدادك ينعل لك الفرس ويخدمك. فإن شنقته لم تجد غيره"، فنظر قراقوش ناحية الباب ورمقت عيناه على رجل قفاص: فقال "هذا القفاص لا حاجة لنا إليه، فاشنقوه مكان الركبدار". وهي وظيفة الغلام الحداد عنده.

وعلى هذا المثال تجري النوادر القراقوشية التي أثبتها ابن مماتي في كتابه أو تناقلها الرواة على لسان غيره".

وقد عدد عباس العقاد في كتابه العديد من النكات التي تعكس استبداد قراقوش.

"قيل أن جنديا نزل في مركب، وكان به فلاح وزوجته، وهي حامل في سبعة أشهر، فانقض عليها الجندي وأسقط حملها، فأخذه زوجها بتلابيبه وقاده إلى قراقوش، فقضى على الجندي أن يأخذ الزوجة ويصفحها ويكسوها ولا يعيدها إلى زوجها إلا وهي حامل في سبعة أشهر".

وهذا الضحك الأسود، تحول في فيلم فطين عبد الوهاب عام **1953** إلى مستبد لا يعرف الرحمة، جسده زكي رستم، فقراقوش حاكم يسعى إلى استمالة قلب فتاة من الشعب، تعترض على الارتباط به لأنها تقف ضد ظلمه، وتحب شابا آخر، لذا فإنه يفكر في طريقة مثلى حيث يقوم بتعيين أبيها – سراج منير – رئيسا للوزراء. ورغم ذلك فإن الفتاة لا تغير موقفها، يستغل أبوها وظيفته فيتحول إلى مدافع عن الشعب ويحبه الناس. ما يوغل مشاعر الحقد في قلب قراقوش. فيقوم بسجنه مع ابنته التي تناهضه. يثور الجيش ضد الطاغية وينجح رجال الجيش في إخراج رئيس الوزراء من السجن، وتتزوج ابنته من الشاب الذي أحبها، بينما يعتلي رئيس الوزراء الحكم.

نحن مجددا، أمام قصة حاكم ظالم تستوجب الثورة عليه، وإذا كان فيلم "مسمار جحا" قد أعطى الحق للتمرد ضد الحاكم، فإن الفيلم الذي عرض عن قراقوش بعهد الثورة، بدا كأنه يناصر مبادئها، بدعوة للثورة ضد الطاغية وإسقاطه.

كنا إذن، أمام شخصيتين تعددت الأحاديث في شأن وجودهما التاريخي، فحسب ما جاء في دائرة المعارف الإسلامية، فإن قراقوش، لم يكن ذلك الطاغية الذي صورته الحكايات الشعبية والقصص، وكلمة "قراقوش" تركية تعني الطائر المعروف بالعقاب الأسود، وهو مجهول الأب، كان مولى لصلاح الدين الأيوبي، وقيل أسد الدين شيركوه عم

صلاح الدين، فأعتقه، فلما تولى صلاح الدين مصر، قدمه وجعل زمام القصر بيده حتي أنه أنابه عنه مدة تولى فيها حكم مصر، وصرف أمورها.

يقول ابن خلكان: "كان رجلا مسعورا، وصاحب همة عالية، وهو الذي بنى السور المحيط بالقاهرة ومصر وما بينهما. وبنى قلعة الجبل، وبنى القناطر التي بالجيزة على طريق الأهرام وهي آثار دالة على علو الهمة.

أما كتاب "الفاشوش في أحكام قراقوش" ففيه – حسب المؤرخين – أشياء يبعد وقوع مثلها، والظاهر أنها موضوعة عليه، فإن صلاح الدين كان معتمداً في أحوال الحكم عليه ولولا وثوقه بمعرفته وكفايته ما فوضها إليه".

وتحت عنوان: "لا تشوهوا تاريخ النسر الأسمر" كتب حسين خريس في مجلة الدوحة – يوليو **1977**– أن قراقوش هو ثالث ثلاثة كانت على أبوابهم إزالة الدولة الفاطمية لتقوم على أنقاضها دولة سنية تنتمي لخليفة بغداد مع التمتع بالاستقلال، ألا وهي الدولة الأيوبية.

وقد أشتهر قراقوش بعقلية بناءة عظيمة. حيث بنى سورا عظيما يحيط بالفسطاط والقاهرة معا. كما بنى الأبراج، وبعد وفاة صلاح الدين، ظل قراقوش علي إخلاصه للعرش، فقد أنابه الملك العزيز بن صلاح الدين في حكم مصر أثناء لجنة الشقاق بينه وبين أخيه. وقبل وفاة العزيز أوصى قراقوش أن يكون وصيه على ابنه المنصور الذي كان في التاسعة من

العمر، فأجلس قراقوش الصبي على العرش ووقف إلى جانبه يدفع عنه غوائل المؤامرات، ولكن بعد استيلاء الملك الأفضل، أخي العزيز على زمام الأمور في القاهرة يتنازل عن الوصاية.

وقراقوش السينما مستمد، بالطبع، من الكتاب الذي شوه سيرة الرجل الحقيقية الذي مات عام **1201**م، وهي مأخوذة من الحكايات الشعبية التي ترددت على ألسنة الناس، من خلال صفحات كتاب "الفاشوش في حكم قراقوش" الذي جاء في مقدمته: "إنني لما رأيت عقل بهاء الدين قراقوش محزمة فاشوش (الأحمق) قد أتلفت الأمة، والله يكشف عنهم كل غمة، لا يفتدي بعالمه، ولا يعرف المظلوم من الظالم، الشكية عنده لمن سبق، ولا يهتدي لمن صدق، ولا يقدر أحد من عظم مترلته على أن يرد كلمته، ويشتاط اشتطاط الشيطان، ويحكم حكما ما أنزل به من سلطان، صنفت هذا الكتاب لصلاح الدين، عسى أن يريح منه المسلمين".

أما شخصية أبو فراس الحمداني، فهو الشاعر الفارس، وقد كتب أحمد سويلم في مجلة الفيصل – أكتوبر**1992**– أنه الحارث بن سعيد بن حمدان، المولود عام **320** هجرية، فيكنيه أبوه باسم أبو فراس وهو اسم الأسد، وقد مات أبوه غدرا وهو لا يزال طفلا، فتربى في أحضان أمه التي ذهبت به إلى سيف الدولة، وفي قلب الحياة العامة، يشارك فيها بكلمته وسيفه.

وقد عرف عن أبي فراس شغفه بخوض المعارك، وشغفه بتحصيل العلم والأدب وقول الشعر، ويقود حملات تأديبية ضد المتمردين على حكم سيف الدولة من القبائل العربية: كعب، وكلاب، ونجد، وقشير. إلى أن استسلمت وعادت إلى حظيرة الدولة.

كما أن أبا فراس نازل الروم في مواقعهم الحصينة، وواجه قوادهم وفرسانهم بالشجاعة والإباء، حتى أنه كان يأبى أن يقعد عن الغزو والنضال.

"ويذكر ابن خالويه أن سيف الدولة كان قد عزم على استخلاف أبي فراس على الشام يرعاها، ورأى أن رعاية أبي فراس هذه لا تقل عن غزوة إلى جانبه في ميدان القتال، لكن أبا فراس غلظ عليه القعود".

وقد قسم الباحثون حياة الشاعر إلى خمس مراحل: الأولى هي الطفولة حيث تفتحت عيناه على مقتل أبيه، وتردد أمه في مواطن بني حمدان، ثم المرحلة الثانية، فهي مرحلة تعرف العالم من حوله، فهو يثقف نفسه، ويتدرب على الفروسية وفنونها تحت رعاية سيف الدولة الذي لمس فيه نجابة وفطنة. وفي هذه المرحلة تفجر الشعر في داخله، أما المرحلة الثالثة فتبدأ وهو في السادسة عشر حيث خاض معارك ضارية ضد الروم والقبائل المتمردة.

وأهم سمات المرحلة الرابعة في حياة أبي فراس، ففيها قام الرومان بأسره عام **351** هجرية، واستمرت المرحلة أربع سنوات، وكان في هذه

المرحلة أقرب ما يكون إلي الشعر، وتعد هذه المرحلة من أكثر المراحل ثراءً في حياته، وتنتهي هذه المرحلة بعد مماطلة مريرة من سيف الدولة في افتداء أبي فراس، ويعود الفارس الأسير إلى وطنه، ليجد الدولة الحمدانية في الترع الأخير، ويجد سيف الدولة يودع الحياة مريضاً، تاركا أمور الدولة إلى حاجبه التركي (قرعوية) والوصي على ابنه أبي المعالي.

إذن، فقرعوية في الفيلم، كان الشرير، وقد دار الصراع بين الاثنين في فترة الازدهار التي عاشها سيف الدولة، أما الصراع بين الاثنين في الواقع فينشأ صراع خفي بين الأمير الشاعر أبي فراس، والحاجب الوصي (قرعوية) فيوغر الوصي صدر أبي المعالي ضد خاله أبي فراس وتنتهي الأمور بمقتل أبي فراس عام **357** هـ.

وهذه الشخصية (الوصي) لم تكن موجودة في الرواية، أو الفيلم.

والفيلم الذي أخرجه نيازي مصطفى تحت عنوان "فارس بني حمدان" عام **1966**، مأخوذ عن رواية كتبها الشاعر علي الجارم، ونشرت في دار المعارف لأول مرة عام **1945**، وقد حاول كاتب هذا السيناريو عبد الحي أديب أن يلتزم بالنص الروائي، مع الاستفادة من فروسية الشاعر لإضفاء أجواء المغامرات والحركة على الفيلم، كأننا مجددا أمام فارس نبيل من طراز عنترة الذي سبق لنيازي مصطفى أن قدمه في أكثر من فيلم. واستعان أيضاً بنفس الممثل فريد شوقي الذي جسد دور عنترة من قبل وجعله ينطق نفس العبارات لشاعر عاشق مثل قوله:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر
أما للهوى نهي عليك ولا أمر
نعم أنا مشتاق وعندي لوعة
ولكن مثلي لا يُذاع له سر

ونحن هنا نرى ديكورا عربيا مشابها للديكور الذي رأيناه في فيلم "عنترة بن شداد"، ونفس أجواء المعارك، ولا نستطيع أن نقول أن نيازي مصطفى استعان بنفس الديكور، فنحن هنا أمام منسق مناظر مختلف هو جابي كيراز. بينما كان كل من حبيب خوري وشارفنبرج قد قاما بتصميم ديكورات فيلم "عنتر ابن شداد" الذي تم تصويره في أستوديو الأهرام، بينما تم تصوير فيلم "فارس بني حمدان" في أستوديو نحاس.

وأبو فراس، هو أمير من الأسرة الحمدانية، تم تعيينه أميرا، بواسطة ابن عمه سيف الدولة الحمداني، حاكم مدينة "منبع" وذلك لما تسم به أبو فراس من بطولات وفروسية مما يملأ ضده قلب قرعوية، قائد جيش الحمدانيين بالحقد، خاصة وأنه ينافسه في حب نجلاء الخالدية التي اشتهرت بأنها راوية شعر أبي فراس.

يبدأ قرعوية في التآمر ضده، ويصل الأمر إلي حد خطف نجلاء التي تقع في أسر الروم، ما يدفع أبي فراس لتخليصها من سجنها، ولكنه في الأسر ويتعرض للعذاب والإغراء من الإمبراطور تيفانو، ويصمد إلى أن يعرف أن قرعوية أعد مؤامرة لحساب الروم تهدف للقضاء على الدولة الحمدانية.

يقوم أبو فراس بمغامرة جنونية للهرب، وينجح في اللحاق بمعسكر العرب في نفس الوقت الذي كاد فيه قرعوية أن يقتل سيف الدولة، ويتمكن من إنقاذ ابن عمه، وقيادة قوات العرب لطرد الروم، ثم يلتقي بحبيبته نجلاء تحت أعلام النصر التي ترتفع بعد أن تنتصر القوات العربية على الروم.

وقد ضم الفيلم الملون عديدا من النجوم، منهم فريد شوقي (أبو فراس)، وسعاد حسني (نجلاء)، عماد حمدي (سيف الدولة)، ومحمود مرسي (قرعوية)، عادل آدهم (تيفانو) بالإضافة إلى ليلى فوزي، نادية الجندي، عزيزة حلمي، وعمر ذو الفقار.. أي أن نفس سمات نيازي مصطفى في صناعة الفيلم التاريخي قد تجددت هنا، وإن كان الفيلم لم يشر إلى الزمن، لكنه اهتم بالملابس العربية للرجال والنساء معا.

نحن إذن في هذه الأيام أمام شخصيات كانت تصنع من حولها الأحداث، فالتاريخ يذكر مقرونا بأبي فراس الحمداني على سبيل المثال، وليس العكس، وفي هذا التاريخ يذكر سيف الدولة مقرونا بابن عمه، وليس العكس، وكما رأينا فإن السينما قد غيرت في وقائع حياة أبي فراس القليل. وقد أضاف الفيلم هنا، على سبيل المثال، شخصية نجلاء، وهي ليست في التاريخ، ولم يتوقف الفيلم عند سقوط وإنهاء الدولة الحمدانية، ولكنه استفاد من الشخصية، فجعلها تعشق مثل عنترة، وتقاتل أيضا على نفس الدرب، واهتم بسيرة الشاعر الفارس أكثر مما اهتم بالدولة التي كان يمثلها.

الفصل العاشر

صلاح الدين الأيوبي

لشخصية صلاح الدين الأيوبي سحر خاص على المستوى الشعبي، وكذلك الاجتماعي والتاريخي، وفي فترات زمنية بعينها كثرت الكتب المنشورة عنه، والروايات والدراسات، ومنها على سبيل المثال: "صلاح الدين ومكائد الحشاشين" لجرجي زيدان، و"الناصر صلاح الدين" لحبيب جاماتي.

وصلاح الدين هو مؤسس الدولة الأيوبية، مولود عام **1137** في كريت، من أصل كردي، عاش عشر سنوات في دمشق في بلاد نور الدين سلطان السلاجقة، حيث عني بدراسة المذهب السني، رافق عمه الأمير شيركوه في حملات أرسلها نور الدين ضد الفاطميين في مصر في أعوام **1164،1167،1168** وجعل شيركوه نفسه وزيراً. وعند وفاته عام **1169** خلفه صلاح الدين.

وقد استطاع صلاح الدين أن ينهي الحكم الفاطمي، وأعد نور الدين حملة ضد واليه الذي اتهمه بأنه ينوي الخروج عليه، لكن نور الدين أصابته المنية، فأعلن صلاح الدين استقلاله ونصَّب نفسه سلطانا على مصر وبذلك تأسست الدولة الأيوبية عام **1171**.

وحسب جريدة "الأنباء" الكويتية في **3** فبراير **1988**، فإن صلاح الدين بدأ أعماله الحربية بدخول اليمن وفلسطين ثم دخل دمشق والموصل وحلب عام **1174** في حربه ضد الحشاشين (وهي الأحداث التي استقى منها جرجي زيدان روايته)، ثم واجه الصليبيين وهزمهم في معركة حطين عام **1187**، فسقطت بيت المقدس" أورشليم" في يده، ثم واجه ريتشارد الأول، المعروف باسم "ريتشارد قلب الأسد" ملك إنجلترا في الحروب الصليبية الثالثة عام **1189** ميلاديا.

واستمر القتال لعدة سنوات، يهدف فيه الصليبيون استرجاع بيت المقدس، وانتهى القتال بين الفريقين بصلح الرملة عام **1192** الذي بمقتضاه لم يبق في يد الصليبيين سوى شريط ساحلي يمتد بين مدينتي صور ويافا.

وصلاح الدين الذي مات في دمشق عام **1193**م عرف بشهامته وكرم أخلاقه ولم يكن مقاتلا شجاعا فقط، بل رجلا متمسكاً بحب العلم ويشجع العلماء، وقام بتعمير المساجد، واهتم بالإصلاح الاجتماعي، فأصلح الري، وبنى القلعة الشهيرة في القاهرة، ولابد لمثل هذه الشخصية أن تجد هوى في قلوب أهل السينما، ورغم ارتفاع تكلفة الفيلم التاريخي، خاصة ذلك الذي يتضمن حروبا بين جيوش ضخمة للغاية، فإن فيلمين من أبرز أفلام التاريخ..

مصطفى العقاد لديه مشروع ثالث أكثر ضخامة، لكنه لم ير النور بعد.. بالإضافة إلى ظهور هذه الشخصية في العديد من الأفلام العالمية

منها: "الصليبيون" لسيسيل. ب. دي ميل عام **1935**. و"الملك ريتشارد والصليبيون" لدافيد بطلر **1954**، وهو الفيلم الذي صور صلاح الدين زعيما مثاليا، قام بعلاج ريتشارد من مرض كاد أن يفتك به.

وسوف نتوقف هنا بالكثير من التفاصيل عن الفيلمين المذكورين، فهما من الإنتاج الضخم، ويعكسان مرحلة مشرفة وبطولية من التاريخ العربي.. والفيلم الأول الذي تم عرضه عام **1942** من إخراج إبراهيم لاما، وبالنظر إلى قائمة توزيع الأدوار فإن البطولة الرئيسية في الفيلم للفارس سيف الدين (بدر لاما) أما صلاح الدين فقد جسده الممثل محمود المليجي.

وسوف ننقل هنا قصة الفيلم، كما جاء ذكرها في الكتاب الدعائي الذي كان يوزع في تلك الآونة مع الفيلم حيث يقول أن "الحرب وضعت أوزارها بعد أن ظلت نارها مشتعلة حينا طويلا بين العرب والصليبيين. وعقدت بين المتحاربين هدنة حتى يشفى ريتشارد قلب الأسد (أنور وجدي) قائد الحملة من المرض الذي أصابه.

"وكان شباب العرب من كل نواحي البلاد يتوافدون على القدس الشريف متطوعين، وكان فارس يدعى سيف الدين مجهولا، وحرص على أن يظل مجهولا، ولم يكن يعرف أصله إلا القائد خالد تنصيص – وهو أيضاً كاتب الحوار والأغاني – وأمين أسرار الدولة الذي مهد له السبيل حتى أخذ مكانه بين فرسان الجيش، ومن ثم استطاع أن يكون موضع ثقة

السلطان فاختاره لحراسه زوجة ريتشارد وأخته اللتين جاءتا لزيارة القبر المقدس بإذن خاص."

وهذه الجزئية موجودة في فيلم "الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين **1963**، مع التغييرات في أن صار عيسى العوَّام مكان الفارس سيف الدين، الذي وقع في غرام أخت ريتشارد.

وحسب الفيلم، فقد هجمت شرذمة من الرجال الملثمين على المضيفات، فتقدم سيف الدين يدافع عنهن، حتى قضى على هؤلاء الأشرار، وهنا بدأت سلمى تعجب بسيف الدين، وظل إعجابها يتطور حتى وصل إلى الحب بالرغم مما بينهما من تفاوت اجتماعي.

وفي الخفاء كانت يد القائد عمرو – حسن حلمي – تلعب في تدبير الخطط ضد البلاد، وما كان يعترض سبيله إلا سيف الدين، ولو عن غير قصد منه، فتمنى عمرو لو يستطيع القضاء على هذا الجندي الذي يعرقل سياسته، وقد استطاع سيف الدين أن ينجو أكثر من مرة من سم دسه له أحد مساعديه.

وبينما راحت مكانة سيف الدين تقوى في نظر السلطان وقواده، كان الحب ينمو بين قلبه وقلب سلمى، وفي أحد الأيام كان سيف الدين يؤدي واجبه كجندي في داخل المدينة فقبض على جاسوس ومعه رسالة من جيش الأعداء موجهة إلى مجهول لتدبير خطة لمهاجمة المدينة ليلا.. كانت هذه الرسالة موجهة إلى عمرو، ورأى هذا الأخير بعينيه أن الرسالة

قد وقعت في يد سيف الدين، وأن ذلك سيكون سببا في فشل كل تدابيره، فلم يكن منه، وهو القائد الكبير، إلا أن أمر الجنود بإلقاء القبض على سيف الدين، وكأنه ضبط متلبسا بالجريمة.

كانت الرسالة تشير بأن يكون إنزال العلم إشارة لجيش الصليبيين بأن أجواء المدينة صالحة للهجوم، وعلى رغم التهمة الكاذبة التي كادت تلوث اسم سيف الدين، فإنه لم يبتعد عن مكانته كموضع ثقة للسلطان، وعهد إليه بحراسة العلم، وقبل أن يذهب إلى الحصن مر على قصر سلمى ليودعها، ولشد ما كان عجبه وفزعه عندما وقفت سلمى لتصده وتخبره أنها لا تريد مقابلته، وأن ما بينهما قد انتهى.

ويعرف سيف الدين أن عمرو استطاع أن يشتري ضمير راقصة غجرية – صفية حلمي – فذهبت إلى سلمى تخدعها وتلقي في روعها أنها زوجة سيف الدين.

وتحت العلم وقف سيف الدين يودع حبه الفاشل، ويستقبل واجبه المقدس بأغنية حزينة، وفي أثناء قيامه بحراسة العلم حضر خادم الأميرة سلمى يزعم له أنها ندمت على ما بدر منها، وتريد أن تراه في الحال قبل أن ترحل عن المدينة.. ولم يكن سيف الدين لينخدع بمثل هذا، أو يترك واجبه لحظة لولا أنه يثق في حمدان الذي كان يحمل له أمارة مهمة هي خاتم الأميرة الذي سرقه ليتم به حيلته، وبينما كان خالد يراقب كل هذا في الخفاء أخذه الأعداء أسيرا فأخذوا منه السر.

ذهب سيف الدين إلى سلمى، وأنزل العلم، وهجم الصليبيون.. ودارت رحى الحرب الطاحنة من جديد، وانتصر العرب، وما إن انتهت المعركة حتى قدم سيف الدين إلى المحاكمة، وثبتت ضده التهمة ويحكم عليه بالإعدام.. ولا تطيق سلمى أن ترى حبيبها يعدم، فتخرج إلى مجلس المحاكمة سافرة تنادي أن سيف الدين مظلوم، وأنه يحبها وتحبه، مما يولد مفاجأة للجميع، ولا سيما والدها الذي ثارت ثورته وجن جنونه.

وبينما كان الجنود يعدون العدة لتنفيذ الحكم، حضر خالد فجأة وألقى بالحقيقة في وجه عمرو على مرآى ومسمع من الجميع، وعرف صلاح الدين أن خائن البلاد لم يكن إلا عمرو، ثم عرف الجميع أن ذلك الفارس سيف الدين الذي عذب وسجن هو نفسه ابن سلطان المسجد الأقصى.

نحن لسنا أمام فيلم عن صلاح الدين الأيوبي، بقدر ما هو فيلم مغامرات وفروسية وبطولة عن شخصية متخيلة هي سيف الدين، الذي لم تظهر حقيقته إلا في نهاية الأحداث، وبدا صلاح الدين نفسه شخصية هامشية، وبدت القصة السينمائية أقرب إلى حكاية لانسلوت والملك آرثر، حيث يبدو آرثر هامشيا قياسا إلى بطولة لانسلوت، لكن النصر العسكري لم ينسب إلى سيف الدين، الذي كان قد ذهب للقاء الحبيبة وتخلى عن واجبه الوطني، في الوقت الذي تم تهميش دور الملوك الصليبيين، وعلى رأسهم ريتشارد قلب الأسد ملك بريطانيا، وكونراد ملك فرنسا، وتحوَّل التاريخ هنا إلى ديكور لإبراز قصه حب وخيانة

وطن، والمعروف أن هذا النوع من الأفلام كان ينتمي إلى المخرج إبراهيم لاما، فهو منتج الفيلم وشارك في تأليفه، وأخوه "بدر لاما" في تلك الحقبة، وابنه "سمير عبد الله" يقوم بدور طفل، ولابد لمثل هذه التوليفة أن تصنع القصص من أجل تلميعها، أما "السيد زيادة" فهو على صلة قرابة وصداقة مع "إبراهيم لاما".

وقد ضم الفيلم حفنة من الممثلين، فبالإضافة إلى الذين ذكرناهم هناك عماد حمدي في أولى تجاربه السينمائية، وبشارة واكيم، وفاخر فاخر، وثريا فخري، وحليم الرومي، لكن من الواضح أننا أمام فيلم تاريخي يختلف في إيقاعه عن الفيلم الذي أخرجه يوسف شاهين عام **1963**، واشترك في تأليفه كل من يوسف السباعي وعبد الرحمن شكري، الذي جاء في تصنيفه أنه فيلم مغامرات تاريخية عربية حسبما فعل فريد المزاوي في الدليل السنوي للأفلام المصرية (**1963/62**) المكتوب باللغة الفرنسية، لكن الملاحظ هنا أننا أمام فيلم تاريخي بالمعنى الكامل، فليست البطولة هنا مطلقة لشخصية صلاح الدين، بل نحن أمام العديد من الشخصيات المتطاحنة، أو المتآلفة، من أجل توليد صراع، هناك حكام، وقادة جيوش، ونساء وعلماء وأبطال ومحاربون، وهناك فترة زمنية طويلة حقيقية شهدت الصراع بين الصليبيين والعرب.

وإذا كان الصراع قد احتدم في التاريخ لعشرات السنوات بين العرب والصليبيين، فإن الفيلم الذي يستمر عرضه **195** دقيقة قد توقف عند مرحلة بعينها، استغرق عرض فيلم صلاح الدين الأيوبي **115**

دقيقة، حث تبدأ الأحداث عندما تهاجم قوات صلاح الدين (أحمد مظهر) والملك جي ملك بيت المقدس، أو أورشليم، لذا فبعد هذا الهجوم يطلب "جي" من رينو قائد جيوشه أن يوقع معاهدة سلام مع صلاح الدين.

ورينو لا يرد أن يستمع إلى صوت العقل، وبدلا من مهاجمة جيوش صلاح الدين فإنه يهاجم مجموعة من الحجاج في طريقهم إلى مكة المكرمة أثناء تأديتهم لفريضة الصلاة.

يبدو من اللحظات الأولى للفيلم أننا لسنا أمام فيلم قصور ولكنه فيلم تاريخي تدور أحداثه في القلاع والصحاري، وداخل الحصون، وخارج المدن، فيه المجاميع ضخمة دون أي استعانة بخدع مثلما يحدث الآن في تحريك المجاميع عن طريق الكمبيوتر.. وبمشاهدة واحدة لمشهد من تلك المجامع، سوف نلحظ بسهولة ضخامة الإنتاج، بحيث يجعل من السهل أن نقيس الأفلام التاريخية الأخرى على ما نراه هنا، ونحن نتعرض لموضوعه بالتفاصيل، فصلاح الدين يود الانتقام مما حدث للحجاج المسلمين، ولكن الحذر يدفعه أن يرفض الهجوم على القوات الصليبية في موقعهم الاستراتيجي حيث يعرف استحالة الانتصار عليهم ويختار أن يرسل ليلا مجموعة صغيرة من الانتحاريين لتدمير خزائن المياه التي يعتمد عليها رينو، والموجودة في قمة الجبل.

وتنجح خطة صلاح الدين، ويعاني الصليبيون من العطش، فيتزلون إلى بحيرة طبرية للحصول على المياه، وهنا تهاجم قوات صلاح الدين وتنتقم.

وأثناء المعركة، يلتقي فارس عربي يدعى عيسى العوام بامرأة صليبية يفضل أن ينتظر بضعة لحظات حتى ترتدي ملابسها ويتخذها أسيرة، لكنها ترميه بسهم يصيبه في كتفه، وتهرب.. إنها لويزه دولويزنيون – نادية لطفي – رئيسة وحدة الممرضات التي تعمل في التمريض بين صفوف الصليبيين. وأثناء هروبها يسقط منها صليبها، فيلتقطه عيسى ويضعه حول عنقه، فهو مسيحي عربي يقاتل إلى جوار صلاح الدين ضد الصليبيين.

ونحن هنا لسنا أمام معركة حربية واحدة، مثلما حدث في "وا إسلاماه"، بل أن المحاربين في تلك الآونة كانوا يؤمنون أن معركة خاسرة لا يعني أن يفقد المرء الأمل، بل أن يستمر في الحرب، وقد رأت الفرنسية فيرجينيا (ليلى فوزي) أنها من الممكن أن تلم عزم جيوشها المنهزمة، وتعقد اتصالا مع الأمير كونراد (محمود المليجي) الذي يحكم سوريا ويسيطر علي أراضيها؛ فيرسل جنوده لمساندة الملك جي ملك أورشليم، إلا أن فيرجينيا تفشل في إقناع حبيبها كونراد بالانضمام بشكل كامل إلى الحرب فترحل إلي أوروبا لمقابلة الملوك والأمراء للقيام بحملة صليبية ضخمة نحو الشرق، وبفضل آرثر (زكي طليمات) مستشار الملك ريتشارد قلب الأسد ملك انجلترا (حمدي غيث) فإن هذا الأخير يقتنع بالذهاب على رأس جيش ضخم، بعد أن يتلقى وعدا من فرجينيا أن يتولى حكم أورشليم.

ومن ناحية أخرى، فإن فرجينيا تنجح في إقناع ملوك وأمراء أوروبا أن يحملوا السلاح باسم الصليب، للاستيلاء على الأرض المقدسة، ومن بينهم فيليب أوجست (عمر الحريري) ملك فرنسا الذي يؤهل جيشه للرحيل إلى الشرق.

وتصل القوات الصليبية إلى حصن عكا، وبواسطة محافظة الحصن (توفيق الدقن) الذي يخون أقرانه. فإن الصليبيين يتمكنون من التزول إلى الميناء ويفشل العرب بواسطة عيسى العوام ورفاقه أن يصلوا إلى سفن الصليبيين.

وأثناء هذا.. يتمكن عيسى من التقرب إلى لويزة، ويتكلم معها عن الحرب، ويتولد فيما بينهما حب يتنامى ببطء، بينما تبدأ القوات الصليبية مسيرتها ناحية القدس ويتم الاستيلاء بسهولة على الحصون العربية التي تقابلهم في مسيرتهم، وذلك بفضل تدريبهم العسكري، في الوقت الذي يسعى فيه صلاح الدين مفاوضتهم بنفسه بلا جدوى بأن استمرار الحرب لن يفيد أحدا، خاصة الأجانب الذين جاءوا للغزو ويحاول إقناع ريتشارد بأن يدخل القدس كحاج.

يود ريتشارد قلب الأسد بأي ثمن دخول أورشليم كمنتصر، وليس كحاج، وأمام نفاد صبره في الدخول إلى المدينة المقدسة، وأمام مقاومة القوات العربية فإنه يوافق على دعوة صلاح الدين بينما يتخوف آرثر من أن تتولد صداقة بين صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد؛ فينتهز الفرصة

ويدفع بأحد رجاله لضرب ريتشارد من أجل اتهام العرب بفعل ذلك، فتقوم الحرب بين الطرفين وبذلك يمكنه أن يصبح ملكاً على أورشليم.

وتنجح مهمته تقريباً، إلا أن صلاح الدين يتسلل في الليل بأن يدخل أورشليم بلا سلاح كحاج بسيط فوق حصانه، داخل المعسكر الصليبي، ويدخل خيمة ريتشارد قلب الأسد ومعه طبيبه الذي ينجح في علاجه، وسط هلوسة من الملك البريطاني بأن صلاح الدين موجود أمامه في الأحلام والواقع، لكنه يعرف أن صلاح الدين قد أنقذه وقام بعلاجه، وهذه واقعة تاريخية كما سبق الحديث.

في أثناء الحرب فإن عالما عربيا يُدعى الدمشقي (بدر نوفل) ينجح في اختراع سائل حارق يمكنه إطلاقه نحو الأعداء فيحرقهم، فيكلف صلاح الدين رجله عيسى العوَّام أن بذهب مع رجاله لإحضار الدمشقي من عكا للاستعانة باختراعه وينجح العوام في مهمته، لكنه يصاب بسهم بعد أن يساعد الدمشقي في الهروب في المواجهة، وفي المستشفى يتعامل معه الصليبيون على أنه واحد منهم، ويتم الاعتناء به في المستشفى، وتتعرف لويزة على صليبها الذي يلفه حول عنقه، فتعتني به ويتنامى الحب أكثر وتساعده علي الهروب من المدينة، في الوقت الذي تعرف فيه فرجينيا سرها، وتلقي عليها الاتهام بمساعدة الأعداء.

وكما نلاحظ، فإننا أمام قصة حب مضافة إلى الفيلم، وتأخذ منه حيزا، لكن المساحة الكبرى في الفيلم هي الحرب والمواجهة، والبطلان الأساسيان هما صلاح الدين وريتشارد، ويبدو ذلك في الزيارة التي يقوم

بها صلاح الدين لخصمه وهو مريض ويتحدث إليه بصوت عال وكأنه ليس ملكا.

وعن طريق السائل الحارق الناري الذي اخترعه الدمشقي تتمكن القوات العربية من حسم المعركة لجانبها، وتصاب فرجينيا بالحريق فيتشوه وجهها الجميل، وتحس أمام انتصار العرب بفقدان أملها في الاستيلاء على أورشليم وتحقيق حلمها، ويزداد عدد الجرحى بين الصليبيين بعد أن حذر صلاح الدين خصمه بأن الطريق إلى القدس سوف يمتلئ بجثث رجاله، والمعركة تدور بالليل أثناء احتفال الفرنجة بعيد الميلاد وانشغال الجنود بأداء شعائر العيد.

والدهشة التي تصيب المقربين من صلاح الدين أن هذا الأخير يقرر أن تكون ليلة الاحتفال هي ليلة السلام، حيث تختلط نداءات المؤذنين بالاحتفالات المسيحية للجنود الذين يعسكرون حول القدس، وتتولد لدى ريتشارد قلب الأسد بأن يسود السلام.

وعقب الهدنة والسلام فان صلاح الدين لا يطلب من الصليبيين سوى العودة إلى بلادهم. ويتحدث قائلا إلى ريتشارد قلب الأسد:"عندما ستعود إلى وطنك، ستتحدث إلى رجال الفكر وأيضاً إلى البسطاء وإلى الحطابين وستخبرهم أن هناك مكان لكل إنسان في الحياة. وليس من المستحيل أن الحرب قد تعطي لهذه الحياة الكثير من الرغبات".

ويوافق ريتشارد قلب الأسد على أن يقوم بشعائر الحج في أورشليم قبل العودة إلى وطنه، بينما يصاب آرثر بالجنون وهو يردد: "أنا ملك أورشليم" بعد أن وقع في الأسر.. وقبل أن تغادر القوات البريطانية الصليبية المكان، يطلب الملك ريتشارد من لويزه أن ترجع إلى الرجل الذي تحبه وأن تعيش معه في الشرق. ويعدها أن يترل ضيفا عليها عندما حين يأتي في المرة القادمة لزيارة أورشليم القدس.

الفيلم كما هو ملاحظ، عمل تاريخي توفرت له كافة الإمكانات، وتم تصويره في قلعة قايتباي، على أساس أنها عكا، وقد كتب فريد المزاوي في المرجع المشار إليه أنه عمل تاريخي ضخم الإنتاج لم يكن له مثيل في السينما المصرية، وقد اتسم موضوع الفيلم بالأمانة التاريخية سواء التي كتبها العرب أوالأوربيون. لذا، فإن الفيلم لم يكن ضد الأوروبيين، بل حاول أن يعقد صداقة بين الطرفين. وقد توقف المزاوي في حديثه عما يمس الفيلم التاريخي هنا، فأشار أن الفيلم ذهب إلى المواقع التاريخية وأعاد بنائها مرة أخرى داخل الأستوديو، وقد تجلت عبقرية شادي عبد السلام في تصميم الملابس التي انتمت إلى عصرها بالفعل.

ومن المعروف أن الفيلم اشترك في كتابته كل من نجيب محفوظ ويوسف السباعي الذي كتب القصة وشارك في السيناريو والحوار، وقد ساعد عبد الرحمن الشرقاوي في كتابة الحوار أما الديكور التاريخي فقد صنعه كل من حبيب خوري، وروبين شارفنبرج، وأنطوان بوليزويس.

وفي مقالة بالغة الفرنسية في كتاب "يوسف شاهين" تحدث محمد الشريجني أنه بسبب مرض عز الدين ذو الفقار فإن الفرصة سنحت ليوسف شاهين أن يخرج فيلمه التاريخي الأوحد- أخرج شاهين بعد ذلك فيلمين تاريخيين هما "المهاجر"، و"المصير" – ومن المعروف أن شاهين قد أجرى بعض التعديلات في السيناريو والديكور.

وفيلم "الناصر صلاح الدين" يتحدث عن الحملتين الصليبيتين الثانية والثالثة. ويناقش الفيلم فترة من التاريخ الشديد الصخب في وقت بدأت فيه أوروبا تعيد حساباتها فيما يتعلق بالحملات الصليبية على العرب.

وإذا كانت الوقائع تاريخية، فان رؤية الجانب المسيحي بدت كاريكاتورية بعض الشيء، فإن الزعماء كانوا بالغي التشدد غير مخلصين يستخدمون الصليبيين لأهدافهم ولتحقيق مصالحهم الشخصية. ولذا، فإن الفيلم يصور ريتشارد قلب الأسد كزعيم صليبي أوحد وفي وإيجابي، أما الآخرون فقد كانوا ينصرفون لتحقيق مكاسبهم.

وفي المعسكر العربي حسبما يقول الناقد؛ فإن المسيحيين والمسلمين كانوا إلى جانب واحد، يناضلون معا ضد الاحتلال الصليبي، وسار كل شيء على ما يرام، وبدا ذلك واضحاً في شخصية عيسى العوام القائد المسيحي الذي عمل على مناصرة الجيش العربي.

أما صلاح الدين، فقد ناضل ضد الصليبيين من أجل سيادة السلام، وانتهج مبدأ التسامح مرددا: "الدين لله والأرض للجميع، دستورنا مبني

على العدالة والتسامح. حرية العقيدة متاحة للكل. أؤكد أن لكل المسيحيين في القدس كل الحقوق المتاحة للمسلمين".. ولقد كرر هذه العبارة أكثر من مرة في الفيلم.

وبالنظر إلى هذا الفيلم الذي أخرج عام 1963، لا يمكن أن نمنع أنفسنا من الاستعراض المتوازي بين مملكة صلاح الدين وبين مصر المعاصرة لجمال عبد الناصر الذي أراد توحيد العرب لتحرير الأرض العربية التي احتلتها إسرائيل، فقد حمل كلا الزعيمين اسم "الناصر" رغم أن التاريخ لم يتح لناصر أن يحقق النصر الذي حققه الأول.

ولعل ما كتبه الناقد قد سرى بالفعل في السينما، فالأفلام التي تم تصويرها عن تاريخ عبد الناصر، لم تتوقف عند انتصاراته العسكرية، بقدر وقوفها عند انتصارات سياسية في عام 1956، وهزائم عسكرية وسياسية لحقت به في عام 1967 وبذلك اختلفت الصورة تماما بين الناصر صلاح الدين الأيوبي وبين جمال عبد الناصر.

الفصل العاشر

نساء التاريخ

استحوذت مجموعة من النساء العربيات، اللاتي ينتمين إلى العصر العباسي، والعصور المقابلة لها، وما بعدها، باهتمام ملحوظ في السينما المصرية، وذلك منذ بداية صناعة هذه السينما، وطوال فترة الاهتمام بالتاريخ كموضوع جذاب لعمل المزيد من الأفلام.

وتتباين أهمية هؤلاء النسوة، من امرأة استولت على عرش البلاد لبعض الوقت، هي شجرة الدر، إلى جاريات اشتهرن في عالم الطرب، مثلا سلامة، ووداد، إلى سيدات نذرن أجسادهن وأرواحهن وحيواتهن لعبادة الله وعلى رأسهن: رابعة العدوية. وسوف نرى أن بعض هؤلاء النسوة قد تناولت السينما سيرة حياتهن أكثر من مرة، مثل شجرة الدر، ورابعة العدوية.

ولو بدأنا بالحديث عن شجرة الدر، فقد تناولنا سيرتها من جانب آخر في حديثنا ضمن الأفلام التي توقفت عند أحداث عربية وإسلامية مهمة شهدتها مصر، خاصة الانتصار على التتار في معركة عين جالوت من خلال فيلم "وا إسلاماه".

ولعل شجرة الدر هي أول امرأة في التاريخ، يتم عمل فيلم سينمائي عنها وذلك في فيلم يحمل نفس الاسم من إخراج أحمد جلال، مأخوذ عن رواية من تأليف جرجي زيدان، وإن كانت بعض المصادر تشير إلى أن أحمد جلال هو الذي كتب القصة والسيناريو والحوار، وقد قامت آسيا بأداء دور الملكة المصرية واشترك في بطولة الفيلم كل من ماري كويني، وعبد الرحمن رشدي، وعطا الله ميخائيل، ومختار حسين، وحسين فوزي، والمطربة المشهورة – حسبما جاء في الإعلان عن الفيلم في مجلة سينية إيماج باللغة الفرنسية – مفيدة أحمد، وأكثر من **1000** شخص ما استدعى بناء مدينة أيوبية الطراز وسط الصحراء.

ويعني ما جاء في المجلة أننا أمام فيلم ضخم الإنتاج، بمقاييس زمنه، تم توزيعه إلى سوريا وفلسطين في عام **1935**، حيث عرض الفيلم في **26** فبراير من نفس التاريخ.

وباعتبارنا هنا أمام شخصية تسير الأحداث معها، فإننا نبدأ مع شجرة الدر في مرحلة سابقة من تلك التي سنشاهد فيها أحداث فيلم "وا إسلاماه" ففي هذا الفيلم، فإن السلطانة هي واحدة من شخصيات عديدة، واختفاؤها أو ظهورها له دور مهم في اعتلاء المماليك بقيادة قطز حكم البلاد، وتصدي المصريين للتتار وانتصارهم عليهم.

لكن فيلم شجرة الدر، لا يقترب بالمرة من مسألة معركة عين جالوت، ولا يصبح المماليك أبطالا رئيسيين، فطالما أننا أمام السلطانة فنحن أمام حكايتها في المقام الأول.. وتبدأ الأحداث وشجرة الدر

جارية، تستحوذ على قلب الملك الصالح، أحد أبناء الأسرة الأيوبية، فيتزوجها، ولأنها امرأة قوية الشخصية صغيرة السن جميلة، فإنها تتدخل في شئون البلاد، وترسم وتخطط المكائد والخطط عند نشوب الحرب ضد الصليبيين، ويحدث أن يموت الملك الصالح أثناء الحرب، فتخفي خبر موته حتى لا يهتز الجند في المعركة وتظل تحكم وتأمر باسمه حتى يتم النصر على الصليبيين. ثم بعدها تعلن خبر موت الملك الصالح حتى يجئ ابنه من زوجته الأولى، ويُدعى طوران شاه ليحكم خلفا لأبيه، لكنها كانت طامعة في الحكم وبهذا تتزوج من المملوكي عز الدين أيبك لتستأجره لقتل طوران شاه وتنفرد بالحكم.

تجاهل الفيلم إذن قصة زواجها من أقطاي، وتستمر الحكاية، في أن أيبك يقتل طوران شاه ويتم تتويج شجر الدر ملكة على عرش مصر، إلا أنها تجد عز الدين أيبك يمثل عقبة لها في الحكم فتؤجر من يقتله، وهنا تظهر زوجة عز الدين أيبك الثانية – آسيا – لتطالب بالعرش لابنها القاصر منصور، وتسعى للانتقام من شجرة الدر وتستطيع شراء حراسها كي تنفرد بها وتقتلها في عقر دارها.

الموضوع مثير، ومدهش، أعطى للسينما أكثر من فيلم، وهو يصور صعود وهبوط شجرة الدر، وبمراجعة المشاهد التي تمت رؤيتها من الفيلم سوف نلاحظ أن أغلب الكومبارس هنا من المصريين ذوي الملامح السمراء، عكس ما رأينا في فيلم "وا إسلاماه" وأن الديكور، وإن كان من الأستوديو، قد بدا مليئاً بالمهابة والفخامة.

شجرة الدر إذن، امرأة نادرة، من النساء القليلات اللاتي استطعن اعتلاء عرش مصر، ويصورها الفيلم، كما هي في الواقع، امرأة واقعية وطنية هي أقرب في مواقفها السياسية إلى كليوباترا في الواقع وليس كما صورتها المسرحيات والأفلام.

أما المرأة الثانية، في تلك الحقبة من الزمن، فهي "وداد"، وتدور الأحداث هنا في عصر المماليك، دون الإشارة إلي الحقبة بالضبط، أو تسييس الفيلم، والفيلم الذي أخرجه فريتز كرامب عام **1936** تدور أحداثه في القصر حول جارية يقع في حبها تاجر ثري، يدعي باهر، وتتمتع وداد بصوت غنائي ساحر، وذات يوم وبينما يتناجى الحبيبان يسطو قطاع الطرق على قافلة باهر، ويقومون بالاستيلاء على بضاعته التي تمثل كل رأسماله، ينتكب باهر، ويشكو سوء الدهر، ويبدأ الدائنون في مطالبته بالديون ويضطر باهر إلى بيع كل ممتلكاته لكنه لا يسد كافة الديون.

وتقوم وداد بالتوسل إليه أن يبيعها في سوق الجواري من أجل أن يسدد دينه، لكنه يرفض هذه الفكرة، وتلح الفتاة في طلبها من أجل إنقاذه من كارثته المادية، فيوافق على بيعها، وما أن يصبح لها سيد جديد، حتى تفرغ للأسى وللوعة الفراق وتحزن عليه بشدة، لكن الأحوال تتحسن بباهر الذي يستعيد ثراءه مرة أخرى، ويذهب إلى الشخص الذي باع له وداد، ويطلب أن يستردها، فيوافق لأنه لم ير من وداد سوى كل ما هو محزن ومثير للأسى.

الفيلم الذي كتبه رامي، واشتركت أم كلثوم في تأليفه، كان من أجل إحياء قصة جارية ليس لها أصل في التاريخ، أما الفيلم الثاني "دنانير" فإن المطربة الجارية التي تحمل نفس الاسم، قد عاشت في زمن هارون الرشيد، لكن بطل الأحداث هو وزيره جعفر البرمكي الذي خرج ذات يوم للصيد، فسمع صوتاً جميلا لفتاة، فطلب منها أن يشرب هو ومن معه الماء، ورحب بهم والد الفتاة، يعرض جعفر على الأب أن يأخذ معه دنانير إلى بغداد لكي تتعلم أصول الغناء، لكن الأب يرفض، ويعده جعفر أنها ستكون في رعايته وأن قصره سيكون مفتوحا له في أي وقت، وتذهب دنانير بالفعل إلى بغداد في قصر الوزير الأول لهارون الرشيد.

وفي العاصمة العباسية، يتولى الموسيقار الشهير إبراهيم الموصلي تعليمها أصول الموسيقي والغناء، ويقع جعفر في حب دنانير، لكن الوشاة يستغلون هذا الحب، فيسعون لإحداث وقيعة بين الخليفة وبين وزيره، وتنتهي الأحداث بقتل جعفر. وتصبح دنانير وحيدة، ترثي حبيبها المقتول، مما يدفع بالرشيد إلى أن يطلبها، لكنها ترفض لأنها عاهدت نفسها ألا تغني بعد جعفر. ثم تعود مع أبيها إلى الصحراء التي تربت فيها.

دنانير إذن جارية تجيد الغناء، صاحبة صوت جميل، يقدمها أحمد بدرخان في فيلم يحمل اسمها عام **1940**، وتجسد الشخصية أم كلثوم التي تحدثت إلى الناقد مجدي فهمي في مجلة الشبكة، أنها تميل إلى تمثيل شخصية الجارية "لأنه كان من شيم الجواري الإخلاص، ولأن الحشمة طابع بطلات التاريخ، وأنا أقدر الإخلاص وأميل إلى الحشمة".

ويقول عبد المنعم سعد في كتابه عن أحمد بدرخان: "أن جعفر لم يكن مجرد وزير للرشيد، كان جعفر البرمكي وهارون الرشيد أخوين في الرضاع، ثم أصبح جعفر وزيراً للرشيد، وصاحب الأمر والنهي في دولته، بعد أن وثق به الخليفة، وسلمه مقاليد الأمور، وأصبح لا يرد له طلباً، أو ينقض له أمرا، واستفحل أمر البرامكة وشيدوا القصور، واقتنوا الضياع وعظم نفوذهم، وأصبح لهم حرس خاص، وحيا عامرا في بغداد". "وملأت الغيرة قلوب الشبان الطامحين من أقارب الخليفة، فأخذوا يتآمرون لإيغار صدر الرشيد على جعفر ويسعون لإسقاطه وإزاحته من طريقهم".

وبدأت الدسائس والمؤامرات تحتل أثرها في قلب الرشيد، واستعان المتآمرون بزبيدة زوجة الرشيد التي كانت تحنق على جعفر لأنه كان يؤيد ترشيح المأمون لولاية العهد بدلا من ابنها الأمين". "وكانت زبيدة كلما خلت إلى زوجها تحذره من جعفر البرمكي، وتزعم له أنه يطمع في ملكه وتقول له:

– لقد طغى جعفر وتكبر. وأصبح لا يحسب لك حسابا. هل نسيت أنه رفض أن يهدي إليك جارية حقيرة عندما سألته ذلك.

"قالت زبيدة ذلك مع أنها كانت تغار من دنانير، فقد كان الرشيد يكثر من زيارة جعفر في قصره لكي يستمع إلى غناء دنانير، حتى تحدث بذلك الناس، وبلغ الأمر زبيدة فشكت زوجها إلى عمه وذوي المكانة من أهله. وعندما حدثوا الخليفة في الأمر قال لهم:

– ليس لي مأرب إلا أن أسمع غناءها، فتعالوا واستمعوا إليها حتى تحكموا بأنفسكم".

أما المرأة الثالثة التي جسدتها أم كلثوم، فهي "سلامة" في فيلم يحمل نفس الاسم، عرض عام **1945**، عن رواية لعلي أحمد باكثير، صاحب العديد من القصص التاريخية في الأدب العربي في القرن العشرين، ويحاول الفيلم التأكيد على أن سلامة امرأة حقيقية، كانت لها مكانتها في التاريخ، حيث يبدأ الفيلم على النحو التالي:

"تقوم فتاة عربية بتصفح كتاب أمام الكاميرا، وتقلب الصفحات، لنقرأ معها: قصة واقعية حقيقية لراعية بسيطة وهبها الله صوتها جميلا"، وقد عاشت سلامة في عهد الدولة الأموية، أي منذ ألف وثلاثمائة سنة".

وعلى الصفحة التالية، تستكمل العناوين التأكيد أننا أمام قصة حقيقية:

"نقدم اليوم ناحية في حياة هذه الراعية التي بلغت أعلى المراتب في فن الغناء".

إذن.. نحن أمام ثلاث نساء جئن من الصحراء غالباً، وانتقلن من خلال ما وهبهن الله من جمال صوت إلى القصور، صرن جاريات وعاشقات ومخلصات وكأنهن امرأة واحدة، والملاحظ تاريخياً، أن النساء قد انتمين إلى مراحل زمنية بشكل مقلوب، فوداد من عصر المماليك، أما دنانير فمن العصر العباسي، وسلامة من العصر الأموي، لكن الفيلم

الذي أخرجه توجو مزراحي ليس مسيسا مثل "دنانير"، بل نرى مطربة تعيش في شوارع مدينة أموية، دون الإشارة إلى اسمها.

نرى في البداية سلامة هائمة على وجهها أصابها الذهول، ويعلق راعي غنم مشيراً إليها قائلا: "هذه سلامة.. كانت راعية عند الشيخ أبي الوفا اللي ساكن في حارة ابن سهيل صاحب القصر الكبير".

وتعود الأحداث بنا، حيث نرى سلامة تعمل خادمة في بيت أبي الوفا، الذي يسكن في حارة ابن سهيل، ويقول سامي السلاموني في مقال منشور له في مجلة"فن" بما يفيد دراستنا عن الفيلم التاريخي.

"نلاحظ إمكانات الديكور الأساسية: الحارة على الطراز العربي القديم في العصر الأموي. وقصر ابن سهيل الفخم، وبيت أبي الوفا المتواضع. ومن دون أن يفسر لنا الفيلم سر تجمع هذه المتناقضات في حارة واحدة، وطن، بما لا يقلل من إتقان الديكور ويذبحه. لأن أساس نجاح تلك الأفلام كان في أمانة الإنتاج الذي لا يقصر في الإنفاق تخفيفاً للإتقان، وهو ما اختفى تماماً من سينما أيامنا هذه وحتى اختفت تماماً مثل هذه الأفلام التي ترجع إلي التاريخ القديم وتعتمد علي الديكورات والملابس".

ويقدم الفيلم ثلاثة مستويات اجتماعية، فبالإضافة إلى قصر ابن سهيل، هناك منزل أبي الوفا، وأيضا منزل الشاب الورع عبد الرحمن القس، الذي يستيقظ في الفجر من أجل الصلاة وقراءة القرآن الكريم.

وكل مكان من هذه الأماكن يحوي ما يناسبه، فابن سهيل رجل الغناء وقضاء الليل بين الموسيقي والراقصات، ولذا فإن البيت يمتلئ بالباحثين عن البهجة والراقصات والرجال، وتتنوع الملابس معبرة عن البهجة، وأحيانا المجون.

أما بيت أبي الوفا، فهو بسيط يناسب رجلا عجوزا، وامرأته تعيش معها الراعية سلامة التي تسمع أن المغنية جميلة التي كانت تغني في قصر ابن سهيل قد سافرت مع قافلة الفجر، مما يدفع بسلامة أن تفكر في أن تحل محلها.

ويبدو بيت عبد الرحمن زاهدا فقيرا من مستلزمات الحياة، إلا ما يناسب رجلا زاهدا، ويحاول الفيلم أن يؤكد أن الغناء مشين، حيث يردد عبد الرحمن القس متحدثا إلي أبي الوفا.

"تمهل يا أبا الوفا.. الغناء ما هو من الذنوب الكبيرة.. رأينا في الصحابة رضوان الله عليهم من يسمع الغناء ويهتز له ولا يحرمه ولا يعيبه".

لذا، فإن القس يطلب من أبي الوفا الذهاب إلى ابن سهيل، ومحاولة نصحه بعدم السهر الصاخب طوال الليل.. ويحدث أن تتمرد سلامة على أمر سيدها أبي الوفا، بعدم الخروج من الدار، بعد أن سمعها تغني، فيبيعها إلى شيخ الدلالين، الذي يقوم ببيعها إلى ابن سهيل بثمن مرتفع باعتبارها صاحبة صوت جميل.

وفي القصر، تملأ سلامة المكان بالطرب، وتباري الشعراء الكبار في تلك الفترة، تتغنى بأشعارهم، مثل ابن أبي ربيعة. وفيما بعد يأتي عبد الرحمن كي يسترد الراعية، وذلك من أجل ألا تغني أمام الرجال، ويقول السلاموني أن سلامة "ترفض الانسياق لمظاهر الخلاعة والمجون من حولها، وتضرب رجلا يقدم لها الشراب، بينما ومن دون مناسبة تشيع قصة حبها للقس في أرجاء القصر على ألسنة الجاريات المتهتكات، بل ويرددها الناس في الطرقات وفي المسجد.. حتى أن أحد المصلين يقول لها: "لم يعد في مكة كبير ولا صغير لا يتحدث عن حبك". فنفهم لأول مرة أن الأحداث تقع في مكة بعدما كنا نتصور حتى الآن أنها تقع في الكوفة".

والأفلام الثلاثة متقاربة، في أننا أمام حب يواجه المستحيل دوما، فيتم بيع سلامة إلي أكثر من مشتر، بعد أن أفلس ابن سهيل. ويموت العاشق في هذه الأفلام كي تنتهي الأعمال بنهاية متشابهة بفراق الأحباء.

والذي يهمنا في هذه الأفلام، هو أنها تصور التاريخ العربي في تلك الحقبات من خلال نساء، هن جاريات مطربات، يواجهن حبا مسدود طريقه، وتبدو ملابس الشخصيات هنا مناسبة للعصر.

أما النوع الثالث من النساء اللاتي ظهرن في الأفلام التاريخية في تلك الحقبة العربية الإسلامية فهي امرأة بذلت حياتها بشكل لاه، إلى أن اهتدت إلى الله عز وجل وصارت من كبيرات المتصوفات وأكثرهن بروزا في التاريخ الإسلامي.

ورابعة العدوية هي – كما جاء في مجلة الإذاعة في **17** أغسطس **1957** –"أن اسم رابعة عرفته رمال الصحراء العربية على مقربة من مدينة البصرة منذ مئات السنين في كوخ أو خيمة يسكنها رجل عربي فقير اسمه عبد الله، وزوجته أمة الله رزقهما الله بثلاث بنات. ثم أضاف إليهن رابعة، ولذا أطلق عليها اسم رابعة".

وفي دراسة كتبها مأمون غريب، مجلة آخر ساعة في **31** يناير **1996**–" أنها كانت مولاة لبني عتيق. ولدت في البصرة كما قام الذين أرخوا لها في عام **95** هجرية، أو **99** هجرية. بما يعني أنها لم تعش في الدولة العباسية، بل في ظل الدولة الأموية.

واسمها، كما يقول ابن خلكان: أم الخير رابعة بنت إسماعيل، العدوية البصرية القيسية. وقد عاشت حتى بلغت الثمانين. وفي ظل هذه الأسرة الفقيرة نشأت على العبادة، فحفظت القرآن الكريم، وواظبت على الصلاة وكانت بارعة الجمال، وصاحبة صوت شجي. كما قال الذين تحدثوا عنها أنها أيضاً كانت بالغة الذكاء.

وحسبما أشار إليه الكاتب في هذا المقال، فإن وفاة والد رابعة وهي لا تزال صغيرة قد نتج عنه مرورها بتجربة قاسية، خاصة أن موت الأم كان سببا لتفرقة البنات الأربع، فعاشت كل واحدة منهن بعيدة عن الأخرى. فقد حدث هذا نتيجة قحط بالبصرة. فقام أحد تجار الرقيق بخطفها، وباعها إلى رجل لم تذكر المراجع اسمه أجبرها على مجالسة الغرباء والغناء لهم.

وتقول الدراسة "أنه بينما كانت رابعة تجوب أزقة البصرة شكت إلى الله أحزانها، وما تعيشه من عذاب العبودية فسمعت هاتفا يقول لها:

– لا تحزني، ففي يوم الحساب، يتطلع المقربون في السماء إليك يحسدونك على ما تكونين فيه.

وقد جعلها هذا صابرة على ما أصابها، تنتظر القدر، وما سوف يغيره، فكانت في النهار تغني وتجالس الرجال، وعندما تخلو إلى نفسها تشعر بنور سماوي يملآ قلبها، وبقية القصة أقرب إلى ما جاء في الفيلمين.

وهناك عدة أسباب جعلت من رابعة العدوية مادة جذابة للسينما، لدرجة أن أنتج عنها فيلمان في سنة واحدة هي **1962**، حتى وقد عرضا في عامين متتاليين هما: "شهيدة الحب الإلهي" لعباس كامل، و"رابعة العدوية" لنيازي مصطفى عام **1963**. ومن بين هذه الأسباب: أن السينمائيين انتبهوا إلى أن في حياة هذه المرأة ما يناسب صناعة فيلم تاريخي ديني ناجح، بعد النجاح الذي حققه المسلسل الإذاعي الذي قامت ببطولته سميحة أيوب عام **1957**، وغنت فيه أم كلثوم مجموع الأغنيات التي سمعناها في الفيلم الذي أخرجه نيازي مصطفى، أي أن أم كلثوم قد ارتبطت بكل قوة بهؤلاء النساء اللاتي تحدثنا عنهن في هذه الصفحات.

وفي هذه المرة كان المسلسل عن شخصية حقيقية بما يثير شهية الناس للرؤية والسماع، وخاصة أن المرأة لعبت دورا في تاريخ التصوف

الإسلامي، وتحولت من امرأة تعيش حياة المجون إلى الزهد والتنسك، ومثلها قليلات في التاريخ الإسلامي بنفس الدرجة في التعبد والتصوف بالإضافة إلى شعرها المعروف في هذا المجال.

والفيلم الذي أخرجه عباس كامل يكشف تاريخ رابعة العدوية منذ لحظة ميلادها باعتبارها قديسة تصنع المعجزات، ومن المعروف أن هذه المرحلة من الطفولة لم تظهر في فيلم نيازي مصطفى فإسماعيل صياد فقير في مدينة البصرة – تدور الأحداث في العصر العباسي– رزقه الله بثلاث بنات، وعندما تنجب له البنت الرابعة يطلق عليها اسما هو في حد ذاته ترتيب الوليدة بين بناته "رابعة" ويحاول إسماعيل أن يطلب بعض المساعدة من جيرانه لتغطية مصاريف الوليدة الجديدة، لكن أحدا من الجيران لم يسعفه، لأنهم في الفقر سواء. ويسمع هاتفا بأن يطلب مبلغ أربعمائة دينار من حاكم البصرة. وفي نفس الوقت يأتي هاتف لأمير البصرة أن يمنع الصياد الفقير مبلغ أربعمائة دينار ويفاجئ الأب صباح اليوم التالي بالأمير يدخل خيمته ويعطيه المبلغ.

وفي هذا الفيلم، قام أحد قطاع الطرق بخطف رابعة، وباعها لتاجر رقيق، يقوم بتربية البنات ويبيعهن للأثرياء، وتصير رابعة مطربة وهي في السادسة عشر من العمر.

وهناك رؤى مختلفة، وأخرى متشابهة لنفس المرأة في الفيلمين المشار إليهما، فهناك شخصيات مختلفة ترتبط برابعة، ففي فيلم عباس كامل تباع

الفتاة مرات عديدة للرجال، وتنتقل كسلعة بين الأسياد، فترفض الزبائن، وتكتفي فقط بالغناء حتى تسحر الرجال، وينسون فتنتها.

وفي الفيلمين تتعرض رابعة للتعذيب من قبل أحد أسيادها، بعد أن تقرر التوبة، ومن أجل إذلالها فإن الأمير يمنحها إلى رجاله، وتكتفي المرأة بإنشاد التواشيح الدينية، وفي أثناء الليل يأتي هاتف يطلب من الأمير أن يطلق رابعة، وهو موقف مشابه لما نراه أيضاً في فيلم نيازي مصطفى، حيث يسمع خليل نفس الصوت يتردد:

- أطلق رابعة.

ويذهب إلى الزنزانة، ويرى من فوقها قنديل يتحرك، وبالفعل فإنه بعد هذا النداء فإن الرجلين، في الفيلمين، يطلقان سراحها كي تعيش في الصحراء كأشهر متصوفة في التاريخ الإسلامي.

في البداية، تعيش رابعة في الصحراء، مع وصيفتها "عبدة" – من الواضح أنهما اسمان حقيقيان في التاريخ – ثم لا يلبث الناس أن يأتوا للبحث عن هذا الضوء الرباني الذي يحوطها، ويقيمون على مقربة منها، وفي الفيلمين يأتي لص بهدف سرقتها، ولكن شللا يصيبه فيتوب ويقرر البقاء إلى جوارها، وفي فيلم عباس كامل يصير الرجل الذي باعها "ديرك" واحدا من مريديها، كما يأتي الأمير ربيع بن زياد إليها ويطلب الاقتران بها، لكنها تخبره أنها اختارت الله. وفي فيلم نيازي مصطفى فإن خليل يزورها ويطلب منها أن تسامحه على ما فعله بها، وهذا الندم يمر به

أيضاً ربيع الذي يقابل الشيخ رباح ذات يوم ويطلب منه مرافقته إلى حيث رابعة فيصحبه إلى مقبرة .. ويشير إليها قائلا:

- هنا يستريح جسد رابعة .. ولكن روحها صعدت إلى السماء.

الفصل الثاني عشر

ابن رشد: تاريخ .. وفيلم

هو شخصية جدلية في المقام الأول، ولعله الفيلسوف والمفكر الوحيد من العصر العربي، خاصة الأندلسي، الذي التفتت إليه السينما، إنه ابن رشد الذي عاش في الأندلس بين عامي 1126– 1198 والذي كتب عنه الدكتور عاطف العراقي قائلا: "نعم لقد حذرنا ابن رشيد من كل دعوة لا تقوم على العقل..

فهل نفهم الآن ما نبهنا إليه أننا لم تفهم شيئا فوقعنا فيما وقعنا من الابتعاد عن العقل. وإذا ابتعدنا عن العقل فمعنى ذلك الوقوع في اللامعقول، بل أقول الوقوع في الخراقة والسحر".

وابن رشد.. حينما تتناوله السينما فإنه يمثل ثلاثة أوجه، الزمن الذي عاش فيه، والمكان الذي انتمى إليه، ثم الفكر الذي تركه للعالم، وفي كتاب "المعجب في تلخيص أخبار المغرب" للمراكشي، الصادر عن المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، هناك حديث عن العصر، حيث ولد أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن أحمد بن رشد، حيث قامت دولة ملوك الطوائف، حيث كان الوالي الأندلسي قنع باسم إمارة المسلمين، وبما يرفع إليه من الخراج، وعكف على العبادة والتبتل؛ فكان يقوم الليل ويصوم النهار، مشتهرا عنه ذلك، وأهمل أمور الرعية غاية

الإهمال فاختلف لذلك عليه كثير من بلاد الأندلس، وكادت تعود إلى حالها الأول، لاسيما منذ قامت دعوة ابن تومرت بالسدسي.

وابن تومرت هذا، كما كتب عبد المنعم حمادة في مجلة "منبر الإسلام" – أغسطس **1976** – ظهر في السوس عام **515** هجرية، وكان ظهوره أول الأمر في صورة الآمر بالمعروف، الناهي عن المنكر، وفي السوس بدأ دعوته في الحث على طلب العلم، والدعاء إلى الخير، وذكر المهدي والتشويق إليه، وجمع الأحاديث التي جاءت فيه من المصنفات المختلفة. ثم ادعى فضيلة المهدي ونسبه ونعته لنفسه، ولما فتن به القوم واستوثق من إخلاصهم وشدة الطاعة له، بدأ في الدعوة إلى دولة الموحدين".

وحسب نفس المقال، فإن ابن رشد قد ولد، والدعوة إلى دولة الموحدين لا تزال في بدايتها. وعن هذا العصر فإنه اتسم بحرية الفكر التي ظهرت في بلاد المغرب العربي، وتزعَّم المناداة بها والدعوة إليها محمد بن عبد الله بن تومرت الذي صنف لأتباعه عدة تصانيف في العلم استطاعت أن تفتح أمام الأذهان المتوقدة، والعقول الناضجة أفكارا جديدة للمناقشة والحوار.

وفي هذا العصر، تولى يعقوب بن يوسف بن عبد الله المؤمن ثاني الموحدين زمام الأمور، وكان يعقوب هذا شغوفا بمجالسة العلماء وكذلك الفلاسفة، وكان سن ابن رشد في تلك الفترة قد ناهز الخامسة والثلاثين أي أنه استطاع الوصول إلى التفكير السليم.

وحسب نفس المصدر، فإن ابن رشد ورث عن أجداده الكثير من مواهبهم الفطرية، فنشأ على غرارهم، وسلك مسلكهم، ونهج نهجهم في حب العلم والإقبال على الدرس والتحصيل، حتى قيل أنه من شدة حبه للعلم ورغبته في تحصيل النصيب الأوفى من العلوم والفنون لم يترك الدرس والتحصيل إلا ليلة بنائه بأهله وليلة وفاة أبيه.

وقد أتقن الفيلسوف العربي علم الكلام على طريقة الأشاعرة، والفقه على مذهب مالك، وروي الحديث عن أبيه ابن القاسم، وفي هذه الفترة كانت قرطبة نجما لامعا في سماء المعرفة، وقد عاش ابن رشد في قرطبة إلى أن بلغ سن السابعة والعشرين، فاشتغل بالفلسفة وترجمة كتب أرسطوطاليس، ولخص أحدها، وقد تم اتصال بين أمير المؤمنين أبي يعقوب بن يوسف بن عبد المؤمن، وابن رشد، وكان ذلك سببا في حظوة كبيرة بلغها الفيلسوف لدى الخليفة، وأسند إليه عدة مناصب، حيث عين قاضيا بأشبيلية عام **1169** ميلاديا، أي وهو في الثالثة والأربعين، ثم تم نقله إلى منصب قاضي القضاة في أوروبا عام **1171**، وحسب كتاب "تاريخ الفلسفة العربية" للدكتور جميل صعيب، أنه في عام **1182** ميلادية، استدعاه الخليفة إلى مراكش وجعله رئيسا لأطبائه بدلا من ابن طفيل الذي احتفظ بالوزارة، ثم أعاده إلى قرطبة، وولاه منصب قاضي القضاء الذي كان يشغله جده.

ونحن نذكر هذه السيرة بشيء من الإيجاز، باعتبار أن الكثير من دراسي الفلسفة الإسلامية، والمهتمون بابن رشد قد نشروا مقالات عقب

عرض فيلم "المصير" عام **1997** يحاولون فيها التأكيد على أنهم أمام شخص آخر غير ابن رشد الذي يعرفه التاريخ، مما دفع بخالد يوسف كاتب السيناريو أن يؤكد في مجلة المصور: "نحن نقدم رؤية سينمائية لا محاضرة فلسفية". وذلك في التحقيق الذي أجراه بدوي شاهين تحت عنوان "الفيلم لا صلة له بابن رشد"، حيث قام عاطف اللواتي بالرد على مزاعم الفيلم.

ولا شك أن هذه المكاشفة تصور العلاقة المثارة دوما بين واقع التاريخ، وبين السينما، فعاطف العراقي قد كتب في جريدة الأهرام – **17** يناير **1984**: "أن هذا المفكر العملاق قدم لنا نسقا فلسفيا محكما يعد تعبيرًا عن ثورة العقل وانتصاره، وبذل في التوصل إلى الآراء التي يتكون منها نسقه الفلسفي جهداً كبيرا، وإذا كانت بعض آرائه قد لاقت الكثير من أوجه المعارضة سواء في أوروبا أو في بلداننا العربية فإنها قد لاقت الإعجاب أيضاً. بل أن هذه المعارضة في حد ذاتها دليل، ودليل قوي على أن آراءه كانت ومازالت آراءً حية تعبر عن فكر مغلق".

ولن نتوقف عند قصة الفيلم، أو تحليلها قبل أن نستجمع العديد من الآراء المتعارضة حول ابن رشد، الفيلم، والفيلسوف، والتاريخ، حيث قال الدكتور العراقي أن الحوادث الموجودة في الفيلم ممكن أن تنطبق على أي فرد، فقد قدم جزئيات لا تكشف عن الدور الحقيقي لابن رشد كفيلسوف وفقيه وطبيب، وكان من الممكن أن يجيب على الأقل عن تميزه في هذه العلوم الثلاثة.

وصدقني عندما شاهدت الفيلم صدمت ولم أمنع نفسي من الضيق ورحت أتساءل: أين بلاد الأندلس في الفيلم؟.. وأين البيئة التي أنبتت فكر"ابن رشد"، فهو ليس بالطفل المعجزة ولد هكذا فيلسوفا ومفكرا كبيرا؟

وفي مكان آخر من الحوار حول الجوانب التي أغفلها الفيلم عن ابن رشد، ردد الدكتور العراقي: "أين الجانب الفقهي عند ابن رشد، هل يعقل وهو قاضي القضاة وله رسائل وكتب ولا يذكر الفيلم اسم أي كتاب له في هذا المجال، وهذا يعتبر إغفالا لجزء من تاريخه، وأين ابن رشد الطبيب الذي له عدد من المؤلفات والدراسات الطبية والتي كان يرد فيها على بعض الآراء الطبية للكندي، بالإضافة إلي أشهر كتبه "الكليات" الذي ترجم إلى أكثر لغات العالم في ذلك الوقت العبرية واللاتينية".

"وكيف يقدم الفيلم ابن رشد الطبيب كمجرد طبيب يعالج شخصا ضرب بالمطواة في مشاجرة. هل هذا يرضي ضمير أي إنسان، بالإضافة إلى إغفال دور "ابن طفيل" الذي قدم ابن رشد للخليفة أبو يعقوب ليشرح له – بدلا منه – شروح أرسطو التي غمضت عليه".

وحول حرق كتب ابن رشد في الفيلم يقول:

"قدم المشهد بطريقة مسرحية، وخاصة حين ألقى ابن رشد بكتاب لم يحترق في النار، ومثل هذا التصرف يصلح مع لا فائدة من التأليف. ولكن أن يحدث هذا التصرف لا يتناسب معه، بالإضافة إلى أن الفيلم

أعطى إيحاءً أن الكتب التي تم حرقها هي كتب لابن رشد، بينما الحقيقة أن بينها كتبا لعلماء آخرين في الفلسفة والتنجيم والمنطق وهي العلوم التي كانت تُحارب.. وعلماؤها في هذه الفترة".

ويؤكد كاتب السيناريو بالمشاركة خالد يوسف انه عندما بدأ الاثنان كتابة السيناريو قبل ثلاث سنوات من عرض الفيلم، رجعا إلى كل المراجع التاريخية عن الأندلس من القرن السابع إلى القرن الرابع عشر، وركزنا على تاريخ دولة الموحدين التي تدور فيها أحداث ابن رشد، ثم بدأنا في التعرف على ابن رشد نفسه، وفلسفته وتاريخه، وسيرته الذاتية. وشاهين قرأ كل المراجع المكتوبة بالإنجليزية والفرنسية، وأنا قرأت المراجع العربية، ثم قررنا أن نستزيد من أهل العلم مثل الدكاترة: حسن حنفي، ومراد وهبه، ومنى أبو سنة، ولم يستطع أي دكتور متخصص في ابن رشد أن يزيد لنا معلومات درامية خارج المعلومات الموجودة في الكتب".

ويعلق خالد يوسف على المشهد الخاص بحرق كتب ابن رشد:

"كان مشهد الحريق لكتب 13عالما حرقت كتبهم مع ابن رشد، وأذعنا في الفيلم بيان الخليفة. أمر الخليفة المنصور بتحريم تدريس علومهم في المدارس والمعاهد والمساجد، وحرق كتبهم ونفيهم جميعا إلى الخارج، وهم: أبو الوليد بن رشد، وأبو جعفر الذهبي.. و.. الخ .. ومادمت أقدم دراما عن ابن رشد لا أستطيع أن أتعرض لباقي العلماء وقصص حياتهم،

ولكني قلت المعلومة في الفيلم. والصورة أيضاً تقول في المشهد أن هناك أكثر من عربة كانت تقف بجوار عربة ابن رشد في طريقهم إلى المنفى".

وتدور أحداث الفيلم في القرن الثاني عشر الميلادي، حيث يحكم الخليفة المنصور بلاد الأندلس، وعقب انتصار جيشه على الإسبان يدب الضعف في جيشه، كما تنتشر الفوضى والعنف والتطرف لتنخر في جسد الدولة وتمهد لسقوطها..

للخليفة المنصور ولدان: الأكبر الناصر ولي العهد المثقف على يد ابن رشد، والمتيم بحب سلمى ابنته. والثاني عبد الله وهو على النقيض يهوى الرقص والشعر والخمر، وبعد فشله في العلم والحب وتثمر علاقته بالغجرية سارة عن حملها سفاحا، لكن برهان يجند في جماعة دينية متطرفة، ويقنعه أميرها بقتل أبيه الخليفة وتولي عرش البلاد، يعيش ابن رشد قاضي القضاة مع زوجته الوفية زينب، وابنته الوحيدة سلمى، وينجح في تأليف **47** كتاباً، لكن كتبه تتعرض للحرق مرتين.

"الأولى بتدبير من الجماعة الدينية الإرهابية، لكن بعد العثور على نسخ أخفاها الشاب الفرنسي يوسف، يتم إعداد عدة نسخ لنشرها في فرنسا ومصر، والمرة الثانية عندما يغضب الخليفة المنصور على ابن رشد، ويأمر بحرق الكتب ونفيه خارج البلاد".

ويقدم الفيلم مجموعة من النماذج الإنسانية المرتبطة بحياة ابن رشد، وهم من الغجر، منهم المغني مروان وزوجته الغجرية مانويلا، وأختها

سارة وأمها، وقد تعرض مروان للقتل على يد المتطرفين لسببين: الأول لأنهم يحرِّمون الغناء، والثاني لتطاوله على أميرهم الذي توعد الجميع بأن يكون القتل مصير من يخالفه. يؤدي قتل مروان إلى يقظة الأمير عبد الله ويعود إلى رشده، ويقف بجوار أخيه وأبيه ضد الإسبان".

وفي حديث ليوسف شاهين إلى مجدي الطيب في مجلة "فن"- **19** يناير **1997** – يرد المخرج عن السبب الذي قدم من أجله يوسف شاهين فيلمه عن ابن رشد:

"في المصير لم أكن أبحث عن زمن.. كنت أبحث عن فكر، وعندما كنت أكتب السيناريو، كنت أنظر إلى العالم من حولي وأجده كما هو، فالصراع بين قوى التقدم وقوى الرجعية مازال محتدما. والنفاق والكذب والخداع في كل مكان، حتى في أكبر الدول تقدماً، الكوارث نفسها التي كنا نظن أنها لن تتكرر، تتكرر من جديد. وقادة الدول يجلسون ويتفرجون، وجاء الوقت الذي نقرر مصائرنا بأنفسنا. فلم يعد هناك اختيار.

الفيلم إذن، هو محاولة لقراءة الحاضر، من خلال ما دار في الماضي، ولذا فإن الفيلم أضاف شخصيات الغجر، من أجل التأكيد على أن صراع الأمس يتجدد اليوم، وخاصة شخصية مروان، مغني قرطبة، الذي يدفع حياته على أيدي المتطرفين، وهو الذي كان يملأ مع زوجته المكان بالبهجة والتوقد.

ويكتب الناقد الفرنسي ميشيل باسكال في مجلة "لوبوان" **12** أكتوبر **1997**- الفرنسية عن الفيلم أن قصة يوسف شاهين الأندلسية، تبدأ بالتهام النيران للحطب، وتنتهي بانتصار الفكر الإنساني ضد الظلامية، وسرعان ما قام الناسخون بإعادة نسخ أعمال ابن رشد حتى تجد المعرفة دربها عبر الحدود بين الأندلس والعالم المسيحي والإسلام والفكر الفلسفي لقرطبة الذي تمكن من الاستمرار حتى قرون النهضة.

شاهين رجل حسي يحب أجساد النساء الملونات، والحب الجسدي، وطزاجة النافورات ودنتللا القصور وموسيقى الأصوات، ولذة الرقص في أبهة ليالي إسبانيا، فأعاد بناء عوالم سورية ولبنانية ومصرية في الأندلس المسلمة التي اختفت الآن، وقام بإخراج فيلم مع مئات من الوجوه الجديدة، قصة تعيد لنا الألوان التي كانت تقدمها هوليوود في زمن ايرول فلين، وكي ينجح هذا التخيل البديع المليء بالصخب والعنف، هذا الشيطان الإخراجي المتضاعف حيث يحرر نفسه من التاريخ، ويفضل أن يسكرنا في ملابس الغجرية الساحرة التي مثلتها الممثلة المصرية ليلى علوي.

"إنه على حق، فالمتفرج ينسى أنه شاهد الفيلم في ساعتين وربع حين تظهر اللوحة الأخيرة للفيلم وعليها عبارة: "للفكر أجنحة، ولا أحد يستطيع أن يمنع نفسه من التحليق".. إذن فيوسف شاهين في فيلمه قد رجع إلى تاريخ حقيقي، معروف ومدون، وهناك متخصصون فيه صاغوه دراميا، ووضع ابن رشد في ظل ظروف يمكن أن تتكرر في أي زمن، بين

أطراف تؤمن بوجوبية وأهمية العلوم، وأطراف أخرى تقلل من قيمة هذا العلم، لدرجة أن المواجهة قد تصل إلى حد غسيل الأمخاخ أو المواجهة الدرامية.

وسوف يحسب لشاهين أنه لا يستجلب الماضي من أجل أن يحكي لنا قصصه الجميلة، الخلابة على طريقة التسلية بروايات الفانتازيا، التي تهدف في المقام الأول إلى ان يعيش القراء، أو المتفرجون في أجواء وردية، بل هو يستجلب في هذا التاريخ، ما يمكنه أن يجعلنا نفكر، وكما سبقت الإشارة فإنها المرة الأولى التي يتم فيها استحضار التاريخ الأندلسي، الذي استمر مشرقا في إسبانيا طوال ثمانية قرون، انتهت مع نهاية القرن الخامس عشر الميلادي، أو بالضبط في عام **1492**.

وقد كتب الناقد جمال سي العربي في جريدة "الأهرام – إبدو" الفرنسية في **20** أغسطس **1997** أن أصل الحكاية يأتي من أن شاهين قد درج أنه لا يتعامل مع الأشخاص من خلال وجهة نظره الشخصية، وليس من خلال وقائع كلها تاريخية، ولكن من مزيج خاص بين الاثنين، وبمعنى أدبي في المقام الأول، مثلما كان يفعل برتولد بريخت، حين استقى يوسف شاهين بعض المفاتيح الرئيسية من سيرة حياة ابن رشد، ونسخ حول هذه السيرة قصة خيالية، بحيث تبدو الحكاية كأنها دارت في القرن الثاني عشر الميلادي في بلاد الأندلس، ولكن حكاية ابن رشد عاشت حتى الآن في بلادنا، ولا تزال موجودة حتى نهاية هذا القرن.

ويقول الكاتب، فيما يتعلق ببحثنا عن السينما والتاريخ أن هذا بكل تأكيد، لا يبرر عذرا لبعض الأخطاء التي وردت في الفيلم، منها على سبيل المثال، المزج بين ظروف مقتل حسين الصباح، وهو أحد أتباع الطائفة الإسماعيلية الذي مثل مقتله انقلابا ضد السلطة.

ويقول الناقد أيضاً أن شاهين لم يذكر ابن عربي في فيلمه، وهو شخصية مهمة في تلك الآونة، فالمخرج قد استخدم أسلوبا "شيللري" نسبة إلى الشاعر الألماني شيللر أكثر منه أسلوبا شكسبيريا، بمعنى أنه بدلا من أن يترك أشخاصه ينبثقون عبر مواقفهم، وأن تتطور الدراما مثلما كان يفعل شكسبير، فإنه جعل من الأشخاص بمثابة متحدثين رسميين، أو أصوات متكلمة لحوارات أخلاقية سياسية وأيديولوجية مثلما كان يفعل شيللر في مسرحياته، وهو الشاعر الرومانسي الألماني الذي قدم العديد من المسرحيات التاريخية على طريقته الخاصة.

ويستكمل جمال سي العربي أن الفيلم بمثابة قطعة صغيرة من معدن نفيس، وكان يمكن أن تكون ماسة كبيرة، لو استطاع أن يعرف أو أن يتجنب ما يسمى بالتزيين الرومانتيكي، ولكن لنقبل أن يكون الواقع الكلاسيكي لهذا الفيلم الكلاسيكي بالمعنى السينمائي، والحوادث العامة المليئة بالنوايا أن تؤثر في الجماهير العريضة، وإذا كان ذلك قد حدث فإن شاهين يستحق منا كل التصفيق".

وفي بداية الفيلم، حاول السيناريو أن يؤكد أن ابن رشد قد صار موجودا في التاريخ، وأن التطرف الديني لن يكون مقصوراً على دين

دون آخر، بل على أطراف من العقائد المختلفة، والبداية فخمة المعمار، يتزاحم الناس الفارين من كل الأنحاء لمشاهدة حدث، طالما رأيناه في أفلام من طراز "كروموبل" و"أحدب نوتردام" و"جان دارك"، حيث يتجمع الناس لرؤية ما يحدث في الساحة، إعدام لشخصية ما خرجت عن القانون، أو حرق لكتب تراها السلطات ضد أفكارها.

والشخصية التي سوف يتم حرقها هنا، هو الفيلسوف والمترجم جيرار، والتهمة أنه قام بترجمة أحد كتب ابن رشد إلى اللغة الفرنسية، لأنه في نظر رجال الدين كتاب ملئ بالهرطقة. ويقدم الفيلم المشهد على أساس أن جيرار دفع حياته كثمن للأفكار المستنيرة، في وقت اشتد فيه التعصب، والرؤية الضيقة.

إذن.. فلم يقف المتشددون الدينيون من المسلمين فقط، كما ستروي وقائع الفيلم، ضد ابن رشد، ولم يحرقوا كتبه مرتين، كما ذكر التاريخ، والفيلم أيضاً، ولكن المتشددين في المسيحية، وها هم الناس يتجمعون لمشاهدة الحدث ولا شك أن أغلبهم لا يعرف حقيقة الاتهام.

وفي مجلة "فن" في أول سبتمبر **1997** كتب كمال رمزي حول افتتاحية الفيلم:"يوسف شاهين بقريحته المتفتحة، وبروحه المشاكسة، وبطموحة الفني، يفتتح فيلمه خير افتتاح، محققا عدة أهداف في مشاهد قليلة، إنه يعبر عن الكارثة الحقيقية المحيطة بالفكر عندما يواجه بالقمع، ومأساة الفرد، عندما تبطش به السلطة، وفظاعة سلبية الناس، وعندما لا يصلح لهم دور في صنع حياتهم، بعد تغييب وعيهم".

ويستكمل الناقد:"من الواضح أن يوسف شاهين باختياره لفرنسا كمدخل لـــ "مصير" إنما يرمي إلى تقديم نفسه كناقد لتاريخ الإرهاب الفكري في أوروبا.. من ناحية ثانية وعلى المستوى الفني، تحظى هذه المقدمة – تكاد تكون فيلما قصيرا بديعا – بدرجة عالية من التوهج، لن تتحقق طوال المصير".

إذن، فالفيلم يختلق قصصا أوربية إلى جانب الشخصية العربية في الفيلم، ولا شك أن هناك مصطلحا حول استحضار التاريخ إلى زمننا، يتغير هنا إلى بعث تاريخنا إلى زمن قديم بتحريم أشياء ومصادرة أفكار، وهى فكرة سبق للكاتب لينين الرملي أن قدمها في مسرحيته (أهلا يا باكوات) فكأن المواجهات الفكرية والاجتماعية بين دعاة التنوير والمحافظين السلفيين تتكرر، وكأن الزمن يتوقف، بينما يتحرك الأشخاص والأحداث يغيرون في ملابسهم ومنازلهم وأدوات حياتهم، لكنهم أبدا لا يغيرون في أفكارهم..

إذن.. نحن هنا كأننا لسنا أمام فيلم تاريخي يرتدي فيه الأبطال ملابس القرن الثاني عشر، ويضع فيه شخص فوق صدره أيقونة عليها كلمة (المعصوم)، وكأنما الحاكم، أو الجالس دوما على مقعد السلطة معصوم لا يخطئ، وأن كل ما يصدره من أوامر أيضا معصوم من الزلل، حتى وإن كان من أصدقائه والمقربين إليه أشخاص ومفكرون من طراز ابن رشد، يلعب معه الشطرنج أحيانا، فهو الذي عينه قاضيا لعدة سنوات، وهو أيضا الذي أمر بحرق كتبه فيما بعد، ونفيه خارج الأندلس!!

أي أنه في كلتا الحالتين معصوم، ويوحي الفيلم أن الخليفة يعرف تماما مدى الظلم الذي وقع على ابن رشد، ومع ذلك يرفض العفو عنه، حيث أن المعصومين دوما لا يتراجعون عما أصدروه ولكنه وقوف مع هذا الحاكم ضد قوى سوف تأتي من أجل أن تستولي علي الحكم وتطرح بكل الأطراف معا..

والمتابع لأدب الخيال العلمي والأفلام التي تنتمي إلى هذا النوع، سيلاحظ أن الكثير من هذه الأفلام ذات صبغة تحذيرية من أن يأتي إلى العالم مثل هذا اليوم، الذي تدمر فيه الكرة الأرضية، ويمكن أن نطلق نفس الصبغة على الفيلم التاريخي، وهي سمة أخرى يمكن إضافتها إلى سمات عديدة ذكرناها في طيات الفصول، وهي أن الفيلم التاريخي مثل فيلم الخيال العلمي له سمة تحذيرية.

يبدو هذا واضحا في فيلم "المصير" حيث يحذر يوسف شاهين من أن ما حدث في القرن الثاني عشر الميلادي في الأندلس، يمكن أن يتكرر في زماننا، وأيضا في المستقبل، وذلك من خلال المواجهة الأزلية بين دعاة التنوير وأنصار التشدد، وأن التهاون في هذا الأمر سينتهي بحرق ما أفرزته البشرية من فكر متجدد، بدعوى الهرطقة، وأن المصير سيكون اعتلاء أنصار التشدد المناصب، ففي نهاية فيلم "المصير" يبدو الشيخ رياض في سيندا، وهو يشاهد ابن رشد واقفا أمام كتبه، وهي تحترق في ساحة عامة، لقد وصل الأمر أن الحاكم، أصدر الأمر بالحرق والنفي، وانتصار الشيخ رياض، وسط إحساس الفيلسوف بأن مجرد وصول كتبه

إلى مصر أو فرنسا، يمكن أن تمثل نوعا من الإنقاذ التاريخي، لكن النهاية بدت واضحة في شكلها التحذيري، الطغيان هنا ليس فردا، وليس حاكما ولكنه اتجاه اجتماعي، أشبه بهؤلاء الذين وقفوا لرؤية إعدام المفكرجيرار في الساحة الفرنسية، هم يتمتعون بالرؤية، ولعل الكثيربن منهم لا يعرف السبب، ولا ماذا تعني المصطلحات التي أعدم من أجلها المفكر، ومن هنا تأتي قيمة هذا النوع من المعالجة التاريخية التي تؤكد أن الأمس هو صورة ستتكرر من اليوم وغدا.

الفصل الثالث عشر

المماليك

هم من الرقيق الأبيض الذين كان يتم جلبهم وهم صغار من تجار الرقيق.. هؤلاء هم المماليك الذين حكموا مصر لقرون عديدة. كان يتم تدريبهم عسكريا كي يكونوا جيوشا للحكام الأيوبيين في مصر والشام بعد وفاة السلطان صلاح الدين الأيوبي.

وكان السلطان يعهد بالمماليك الصغار إلى من يعلمنهم اللغة العربية ويلقنهم مبادئ الدين الإسلامي، ثم يقوم العسكريون بتدريبهم على فنون القتال والفروسية، وبعد أن ينتهي تدريبهم ينضمون لجيش السلطان.

وقد ازداد أعداد المماليك زيادة كبيرة في زمن السلطان الصالح نجم الدين أيوب، كما أن أهميتهم السياسية والعسكرية زادت أثناء حروبه ضد أقاربه الأيوبيين وحلفائهم الصليبيين في بلاد الشام، وبعد أن كان لهم الدور الأكثر في هزيمة حملة لويس التاسع علي مصر عام 647 هجرية (1250م)، ثم هزموا التتار في معركة عين جالوت بعد ثمان سنوات، وتولوا حكم المنطقة العربية شرق المتوسط على مدى مائتين وسبعين سنة (1250- 1517م). وكانت شجرة الدر أول سلاطين المماليك، وكان آخرهم السلطان الأشرف طومان باي.

وقد انقسم عصر المماليك في مصر إلى قسمين: الدولة المملوكية الأولى (البحرية) هذه الدولة التي نشأت على أيدي الأيوبيين، واستمرت حتى القرن الرابع عشر، فبدأت تعاني من الضعف، وهو الأمر الذي شجع ملك قبرص الصليبي على مهاجمة الإسكندرية عام **1365**م، وسلبها ثم عاد إلى بلاده، مما جعل المماليك يفكرون جديا في استرداد جزيرة قبرص.

والدولة المملوكة البحرية قامت على نظام الإقطاع الحربي لأنها كانت دولة عسكرية الطابع من أجل مواجهة خطر الصليبيين والمغول.

وتعرف الدولة المملوكية الثانية باسم الجراكسة، حيث أن معظم سلاطينها كانوا من الجراكسة (من بلاد جورجيا) وعاشت مصر في عهدهم في كثير من النزاعات مما ولد حالة من القلق وعدم الاستقرار، وأبرز إنجازاتهم، الوقوف في وجه المغول بقيادة تيمور لنك.

ومن أبرز سلاطين الجراكسة السلطان قايتباي الذي تعسف في جمع الأموال، وفرض الضرائب، وأقام العديد من المنشآت المعمارية، أهمها قلعة قايتباي بالإسكندرية، وساءت أحوال مصر في نهاية عهده، بعد انتشار مرض الطاعون، مما أثر على سكان مصر. وحاول السلطان قنصوه الغوري في أواخر عهد دولة الجراكسة القيام بإصلاحات مالية قاسية لعلاج نقص الخزانة. كما أنه واجه العديد من الأخطار الخارجية مثل خطر البرتغاليين الذين هددوا مكانة مصر وثروتها بعد استخدامهم رأس الرجاء الصالح، ثم واجه قنصوه الغوري عدوا أشد خطورة هو

العثمانيين الذين هاجموا الشام وأنزلوا الهزيمة بقنصوة عام **1516**، ثم زحفوا نحو القاهرة ليهزموا طومان باي وقاموا بتعليق جثته على باب زويلة بعد موقعة الريدانية عام **1517**. لتنتهي دولة المماليك تماما من مصر والشام.

في إطار هذا التاريخ الحامل بالأحداث الساخنة، اختارت السينما المصرية أن تقدم مجموعة من القصص التي لم يتم فيها تحديد تواريخ الأحداث بدقة باعتبار أننا هنا أمام قصص عن الولاة والسلاطين، دون الإشارة إلى اسم السلطان، وكانت الشخصيات الرئيسية في هذه الأفلام تنتمي إلى أبناء الشعب، أو أشخاص عاشوا على الهامش، ولم يدخلوا دائرة التاريخ.

هي إذن أفلام تدور أحداثها في فلك التاريخ، وليست أفلاما تاريخية مثلما رأينا فيلم "وا إسلاماه" حيث هناك شخصيات واقعية بالفعل من لحم ودم عاشت الأحداث، مثلما كان سيف الدين "قطز" القادم من الخوارزمية، واسمه الأصلي محمود بن ممدود، وهو ابن أخت السلطان جلال الدين خوارزم شاه، الذي قضى التتار على مملكته، وكان قطز من بين الأطفال الذين حملهم التتار إلى دمشق وباعوه إلى تجار الرقيق، وصار من المماليك العاملين لدى السلطان عز الدين أيبك، وبعد قتل السلطان على يد زوجته السلطانة شجرة الدر صار قطز سلطاناً على مصر، وتولى قيادة الجيش المصري في معركة "عين جالوت" حيث كرس حياته كلها

لهدف واحد هو القضاء على التتار والانتقام منهم بسبب ما فعلوه بأسرته في خوارزم (جنوب إيران حاليا).

أي أن علي أحمد باكثير قد استوحى من التاريخ قصة قطز، وأضاف إليها حكاية (جلنار) جهاد، لكن قصص المماليك التي سنعنى بها هنا، ليس لها أصل في التاريخ، لكن هناك إشارة ضمن الحوار والأحداث أنها تدور في عصرهم، دون تحديد اسم السلطان، أو حتى المكان في بعض هذه الأفلام. ومن هذه الأفلام على سبيل المثال "لاشين" لفريتز كرامب **1938**، و"شهداء الغرام" لكمال سليم **1944** و"أمير الانتقام" **1949**و"أمير الدهاء" **1962** وكلاهما لهنري بركات، ثم فيلم "المماليك" لعاطف سالم **1965**. هي أفلام تدور في دائرة التاريخ، بها الملابس مختلفة، قد تناسب عصر المماليك، لكن لا نعرف أي عصر هو.. هل الجراكسة، أم البحرية، أم الفترات التي حاول فيها المماليك التمرد من أجل الاستقلال، مثلما فعل علي بك الكبير، أو بعض المماليك أثناء الحملة الفرنسية.

وهذه الأفلام المذكورة آنفا، أغلبها مقتبس من نصوص أجنبية، تدور هي أيضاً في الماضي، وقد شاء الذين قاموا بتمصيرها أن يعطوها نفس السمة التاريخية، من أجل أن تكون أكثر صدقاً من ناحية، وأيضا لنجاح الفيلم التاريخي في بعض الأحيان.

ففيلم "لاشين" مأخوذ عن مسرحية للكاتب الألماني هايدرش فون ماين، وفيلم "شهداء الغرام" مأخوذ عن "روميو وجولييت" لويليام

شكسبير، التي تدور أحداثها في القرن الخامس عشر الميلادي، نفس الزمن تقريبا في الفيلم المصري. وفيلما بركات مأخوذان عن "الكونت دي مونت كريستو"لألكسندر ديماس التي تدور في العقدين الأولين من القرن التاسع عشر.

إذن .. فقد تم تلبيس هذه الأفلام إطارا تاريخيا، دون محاولة متعمدة للربط بين شخصية تاريخية بعينها، وبين أحداث الفيلم، وهناك أربعة من هذه الأفلام الستة ليست بذوات علاقة بالسياسة، إلا من خلال أطر ضيقة للغاية، لكن فيلم "لاشين" هو فيلم سياسي تاريخي، حيث يشير الفيلم إلى أن أحداثه تدور في القرن الثاني عشر، وهي الفترة التي لم يكن المماليك قد صاروا قوة بعد، ولذا فإن هناك مغالطة تاريخية، حيث تتم الإشارة أن المغول على وشك الاقتراب من مصر، ولم يحدث هذا إلا في النصف الثاني من القرن الثالث عشر، أي عام **1258** ميلاديا.

هو إذن فيلم سياسي رغم صبغته التاريخية، ويمكن لأحداثه أن تتكرر في أي عصر فيه طغيان، سواء في الماضي أو الحاضر أو المستقبل.

يبدأ الفيلم بلحظة انتصار كبرى لمصر، حين يعود القائد لاشين على رأس جيوشه المنتصرة، فالناس في الشوارع سعيدة بما حققه لاشين من انتصار وسط إنذار بأن البلاد سيصيبها الجفاف.

هناك حالتان أصابتا الوطن: الأولى الجيوش العائدة، وكلمات المنادي المليئة بالإنذار، ويردد أحد أفراد الشعب همسا: والله هو اللي يستحق..

مشيراً بالطبع إلى السلطان؛ إذن فالفيلم يدين السلطان الذي سيتعرض لمؤامرة تكاد تطيح به، هذا السلطان يعيش منفصلا عن رعاياه، وهو يحتفظ في قصره بعشرات البنات الجميلات، فالمهم لدى السلطان هنا هو الحريم، ومحاولة جذب اهتمام الفتاة الأسيرة "كليمة" إليه.

والفيلم يتحدث عن المجاعة المنتظرة، ويكشف ما يدور في الشارع المصري بالإضافة إلى ما يدور في داخل القصور، سواء في قصر الحاكم، أو في قصر لاشين، الذي يحتفظ بالحريم في بيته، ففي القرى وشوارع القاهرة يزحف الفلاحون تحت قيادة يوسف الذي يردد: "السلطان مش ح يخلصه إننا نموت والمدينة فيها ميه"، وفي القصر يتعامل الوزير"كنجر" بأنه من الواجب معاملة الجماهير الثائرة بالعنف لقهر الثورة.

والسلطان يستمع إلى رأي كل الأطراف، ثم يأمر لاشين بتهدئة الشعب، وأن يقوم كنجر بإخراج الأطعمة للناس، وإرسال الحمام الزاجل إلى الأقاليم لإرسال ما لديهم من مؤونة زائدة.

والمتآمرون الذين يحاول الفيلم إدانتهم يستغلون الظروف العصيبة للإيقاع بين السلطان ولاشين وهم ليسوا ثوارا، بل هم متآمرون في المقام الأول، أي أن هناك فرقاً واضحاً بين الثوار والمتآمرين في الفيلم، فالجياع لم يمارسوا الثورة، ولكنهم يحتاجون إلي ملء بطونهم.

أما الطرف الثاني، فهو حاشية الملك، على رأسهم كنجر الذي يسعى في البداية للإيقاع بين لاشين والحاكم على أمل التخلص من لاشين

وإبعاده عن الحكم، أو تقليل مساحة الصداقة بينهما، لكن كنجر لم يكن يحلم بأن يكون الحاكم، او أن يستولي على السلطة.

أما الطرف الثالث، فهو لاشين، الذي عاد مظفرا من حرب انتصر فيها على خصوم السلطان عند الحدود، وجعلها آمنة، ولكنه في نفس الوقت ينتظر وصول عدو خارجي قوي، فإذا به أمام عدو داخلي يتمثل في عدة أطراف، منها السلطان نفسه ورجاله الذين يتآمرون لمصلحتهم، ويعملون على إدخال المغول إلى البلاد، والغريب أن خصومة حقيقية تتولد بين لاشين والسلطان.

الحكاية الثانية حول المماليك، ودارت من خلال نص أدبي مقتبس عن الكونت دي مونت كريستو، وأخرجه بركات مرتين، في إطار تاريخي، والنص الأساسي به إشارة عابرة حول رسالة جاءت من نابليون بونابرت في منفاه إلى أحد أتباعه، مما دفع بالمحقق إلى وضع آدمون دانت في المعتقل للأبد، لكن هذا استطاع الهروب من سجنه، وصار ثريا بعد عثوره على كنز أرشده إليه رجل عجوز قامت بينهما صداقة في السجن، وصار عليه أن يبحث عنه، ولذا صمم على الهروب بعد رحيل العجوز.

ويحكى أن ألكسندر ديماس قد استوحى الرواية من حكاية شرقية سمعها أثناء رحلة له إلى الشرق، قصة الفيلم معروفة لكثرة مشاهدتها، وليس هناك اختلاف ملحوظ بين القصة والمعالجة في الفيلمين، وقد أراد المخرج وضع فيلمه في إطار تاريخي؛ فجعل أحداثه في عصر المماليك دون أي إشارة إلى التاريخ بالضبط، ولا إلى اسم الوالي، لكننا نعرف أسماء

أخرى مثل عبد الجليل شقيق الوالي، يحاول الفيلم مزج السياسة بالأحداث، وأن هناك محاولة للاستيلاء على الأرض من الوالي معا، وهذه سمة في الأفلام التي تدعو إلى التمرد على الحاكم، التي تمت صناعتها أبان فترة الملكية، فإن الحاكم الوالي لا يسقط بل يتم له اكتشاف المؤامرة التي تحوم من حوله، ورغم أن الفيلم"أمير الدهاء" تم عرضه عام **1964**، فإن النهاية لم تتغير، رغم أن الأفلام التي تم إنتاجها في عهد الثورة كانت في الغالب تشجع الانقلاب على الحاكم.

ومن الأهمية بالنسبة لدراستنا حول التاريخ في السينما، في الفيلمين أنهما يدوران في إطار تاريخي، البيوت المصرية القديمة، والحواري المظلمة التي تنيرها مصابيح الزيت، بالإضافة إلى الملابس وأشكال البنايات والقلاع والمساكن واستخدام السيف لحسم الصراع، والجياد للركوب، ومن الأرجح أن بركات قد لجأ إلى التاريخ لعدة أسباب، منها ان حكاية اكتشاف الكتر هي أقوى ما في الحدوتة وهي سبب تحول البطل الرئيسي من فقير مهزوم، مظلوم، برئ مسجون، إلى ثري، له مكانته الاجتماعية والاقتصادية، ويسعى من خلال وضعه الجديد إلى الانتقام من الذين زجوا به في السجن، وقد وضع ألكسندر ديماس بطله في قلعة تاريخية قديمة، وعن طريق جدران هذه القلعة الحصينة تمكن آدمون من التعرف على العجوز، فراح يحفر الحائط ظنا منه أنه ممر للهروب، وكان اللقاء بين الاثنين سببا حقيقيا في عثور البطل فيما بعد على الكتر.

وبدون مثل هذا الأمر، لم يكن لأدمون أن بتغير اجتماعياً ونفس الشيء لحسن الهلالي، الذي تم وضعه أيضاً في قلعة حصينة قوية الجدران، وهي مكان مناسب للعقاب السياسي، مثلما حدث في الفيلم، والأفلام المقتبسة عن نفس الرواية، ولا تتسم بأنها تدور في التاريخ، تجاهلت تماما حكاية العجوز والكنز، لكنها اهتمت في المقام الأول بموضوع الانتقام من الذين زجوا به في السجن.

وكما أشرنا، فإن التاريخ هنا ينعكس في شكل الملابس والبنايات والمشتريات، وأيضاً في العلاقات، فحسن الهلالي يشتري جارية مخلصة له تحبه قد يبيعها، أو يهديها إلى خصمه اللدود شاهين، كي تعرف أسراره، وتنقلها إلى الهلالي، وذلك من أجل أن يجهز عليه، كما أن حسن الهلالي له العديد من العبيد المخلصين الذين يساعدونه في مهمته، ويقومون بإنقاذه، ومسألة وجود الجارية الراقصة زمردة تناسب التاريخ المملوكي أكثر من المعاصرة، وهي شخصيات غير موجودة في الرواية الفرنسية.

لكن القلعة الحربية هنا تختلف؛ فالفيلم يشير إلى أن حسن الهلالي تم وضعه في سجن مدينة غير بحرية، وقد هرب الهلالي عن طريق الحصان والتخفي، أما آدمون دانت فقد هرب عن طريق وضع جسمه في زكيبة بدلا من جثة العجوز، وألقى به في البحر، وباعتبار أنه بحار استطاع الهرب، رغم أن حسن الهلالي أيضاً بحار في الفيلم العربي.

والقصور الفخمة هي سمة أساسية في مثل هذه الأفلام، سواء كان القصر الذي امتلكه الأمير عز الدين، أو الذي يعيش فيه بدران، وبالطبع

القصر الذي يعيش فيه الوالي، لا يعرف شيئاً مما يدور من حوله، ولا المؤامرات التي تحاك ضده طوال سنوات، وفي مثل هذه القصور تقدم الحفلات الراقصة والرقصات الجماعية، ولا يكاد يكون هناك فيلم من هذه النوعية يخلو من مثل هذه الأماكن الفخمة.

في عام **1944**، قدم كمال سليم فيلمه "شهداء الغرام" المأخوذ عن مسرحية "روميو وجولييت" لشكسبير، والتي تحولت مع مرور الزمن إلى نص تاريخي، والتي كم تم اقتباسها في أطر تاريخية ومعاصرة.

وقد حوَّل بركات قصة المسرحية التي حدثت في القرون الوسطي في فيرونا بإيطاليا، إلى مأساة حدثت في عصر المماليك في مصر، أي في نفس الزمن. وتحولت الأسرتان المتخاصمتان "كابوليت" و"مونتاجيو" إلى أسرتي "الشريف"و"الجزار".

وقصة "روميو وجولييت" تناسب في المقام الأول البيئة القبلية، أو المحافظة، فالأماكن الضيقة تساعد في احتدام الخصومة بين العائلات، وأفرادها، مثلما سنرى هنا، والفيلم يبدأ في سوق المدينة بمعركة محتدمة بين شباب من الأسرتين، بسبب خلافاهما على جمع الضرائب من الشعب، لدرجة أن الوالي نفسه هو الذي يتدخل لفض هذه المعركة بين الشباب، وهو الذي يأمر بوقوف الأسرتين أمامه في اليوم التالي.

وفي نفس الليلة، يتوجه بعض الشباب من أسرة الشريف ومنهم الشاب بدر، متنكرين إلى منزل أسرة غريمهم الجزار، وذلك للتجسس

على ما يدبره خصومهم لكنهم يفاجئون أن الجزار يقيم حفلا غنائيا، وأثناء الحفل يشاهد بدر فتاة جميلة تشاهد الحاضرين من شرفتها وإلى جوارها وصيفتها، وتلتقي العيون ويكون الحب الخاطف للقلوب، وعندما يتنبه أهل البيت أن شبابًا من أسرة الشريف موجودون بينهم يطاردونهم ويقفز بدر إلى إحدى غرف المترل وهي غرفه الفتاة وفاء.

والقصة أيضاً معروفة بتفاصيلها، رغم أن فيلم "شهداء الغرام" ظل لا يعرض لسنوات في التليفزيون، ولكن القصة تدور في أداء تاريخي، مما يعني زيادة التشدد في العادات والتقاليد، وتبدو الملابس مؤشرا على أننا نعيش في عصر المماليك مثلما يشير الفيلم، ويلتزم الفيلم بنص شكسبير لدرجة أنه يتخلص من الحبيبين، وهي نهاية تبدو غير محببة لدى المتفرج العربي، وكم حاولت أفلام مصرية مقتبسة عن المسرحية أن تغير الوقائع، وأن تجعل الحبيبين يظلان على قيد الحياة.

ويقول صلاح طنطاوي في كتابه "رحلة حب مع ليلى مراد" أن كاتب السيناريو والحوار مخرج الفيلم كمال سليم "نجح في تحويل مأساة ويليام شكسبير الشاعرية الخالدة إلى فيلم صاحب زاعق من أفلام الإثارة الرخيصة، وملأه بالمعارك والمطاردات والحروب والضجيج حتى اختفت قصة الحب الناعمة خلف هذا الشغب الذي ملأ الفيلم من أوله إلى آخره".

ولعل آخر هذه الأفلام التي تناولت حقبة المماليك، هو فيلم يحمل اسمهم أخرجه عاطف سالم عام **1965**، وهو فيلم مغامرات، يعمل فيه

البطل ضد الحاكم، ويسعى لإسقاطه، وذلك عكس ما رأينا في نهاية فيلم "أمير الدهاء" الذي عرض قبل "المماليك" ببضعه أشهر.

ورغم أن الفيلم يحمل اسم "المماليك" فإننا لا نعرف أي معلومات عن المماليك، لا من أين جاءوا، ولا كيف صعدوا إلى منصة الحكم، ولكننا أمام فيلم يتخذ من التاريخ إطارا لحدوثه حول العلاقة بين سلطان مستبد، وبين الشعب، وهو فيلم عن الحكم والثورة، مثل أغلب الأفلام التي رأيناها في هذه الفترة، ومنها على سبيل المثال "ثورة اليمن" لنفس المخرج خاصة أن الثائر موجود على مقربة من الحاكم، يتحين الفرصة كي ينقلب عليه ويتخلص منه.

والأشخاص في الفيلم ليس لهم أساس في التاريخ، كما أنه ليست هناك إشارة إلى تاريخ الأحداث، ولا إلى موقعها، بل نحن لسنا أمام مماليك حقيقيين مثل الذين أشرنا إليهم في موضع آخر هنا.

والحاكم هنا، المفروض أنه المملوك الأكبر، هو الأمير شركس، ظالم بالغ القسوة يتعامل مع وزرائه كأنهم العبيد، إلا أن الوزير جعفر هو الشخص الذي يبدو قوياً، وهو المتمرد السري، ينتظر الفرصة للانقضاض عليه، وهو يقوم بإعداد رجاله.

ويحس الأمير شركس بقوة جعفر، لذا يفضل عليه أيبك رئيس الحرس، ويطلب منه زيادة الضرائب على الناس، وبالفعل فإن أيبك ينزل جنوده إلى السوق لجمع المال والأسلحة، وفي يوم نزوله إلى السوق

تستعد الفتاة قمر، ابنة صانع السيوف الحاج محمود للزفاف إلى حبيبها أحمد، ويقتل الجنود أم أحمد، مما يحول الفرح المنتظر إلى مأتم، ويقرر أحمد الانتقام من القتلة.

ويحاول الفيلم الإشارة إلى أن المماليك هم الثوار المنتظرين الذين يتحينون الفرصة من أجل الانقضاض على شركس. حيث يستطيع المماليك اصطياد حمامة زاجل تحمل رسالة موجهة من شخص يُدعى نور الدين زعيم المتمردين يطلب منه الموعد المحدد لتمرد ضد الحاكم شركس.

وجعفر رغم موقفه المتمرد فإنه لم يكن مقبولا من الشعب يحاول الأمير شركس الاقتراب من قمر التي جاء له بها رجاله، كي يضمها إلى الحريم في الوقت الذي يسعى فيه أحمد لاستعادتها واقفا ضد كل التيار.

ويتمكن أحمد من الدخول إلى القصر – بفضل جعفر – ويتصرف كمملوك تم بيعه، ويحاول المملوك أن يحصل على رضاء الأمير شركس، وفي القصر الفخم يتمكن من مقابلة حبيبته ويشرح لها خططه، ويعطيها خاتما مملوءا بالسم القاتل كي تسكب منه في شراب الأمير شركس حين يحاول التقرب منها ومغازلتها لكن هذه المحاولة تبوء بالفشل مما يعقد الموقف.

وكما أشرنا، فإننا أمام قصة عن الحاكم الظالم والمتمردين الثوار الذين يتكاتفون فيما بينهم، وينجح أحمد في استجماع الشعب من أجل مهاجمة القصر ويقومون بتحرير القصر من الحاكم ويتولى أحمد الحكم.

إذن؛ فقصر المماليك كما رأينا قد تم تفصيل الحكايات السينمائية كي تناسبه، كان بعضها سياسي، والبعض الآخر اجتماعي، وكما نعرف فإن كثرة حكام هذا العصر، واتسامه بعدم الاستقرار قد ساعد على إلصاق الكثير من القصص الخيالية، والمقتبسة إلى تواريخه والغريب أن هذا العصر المليء بالغموض، والأقبية، لم ينل ما يستحقه من أعمال إبداعية سينمائية.

الفصل الرابع عشر

التاريخ المصري الحديث

وقفت السينما المصرية دوما موقفا غريبا من رموز التاريخ الحديث، إذا اعتبرنا أن هذا التاريخ الحديث يبدأ من وصول الحملة الفرنسية إلى مصر في عام **1798**، وحتى فترة زمنية قريبة.

وإذا حاولنا استعراض أسماء هذه الرموز، التي درسها التلاميذ في المدارس، فإن أسماء من طراز محمد كريم، وعمر مكرم، وأيضاً محمد علي وأسرته، وأحمد عرابي، ومحمد فريد، وسعد زغلول، وشخصيات أخرى زخم بها التاريخ قد تم تجاهلها بشكل ملحوظ في هذه السينما.

في الوقت الذي استخدمت فيه أسماء أخرى لهدف سياسي أكثر منه تاريخي مثل محاولة مسح مرحلة تاريخية بعينها، خاصة سنوات الحكم التي استطاع فيها الخديو إسماعيل أن يحول بلاده إلى قطعة متحضرة من العالم المعاصر.

ففي الوقت الذي قامت السينما المصرية فيه علي أيدي بعض صناعها بتاريخ مصر الحديثة من خلال راقصاتها، وبنات الليل فيها، فإن هذا التاريخ لم يقرأ بشكل جيد، إلا من خلال مناظير المخرجين الذين آمنوا

أن الجدية التي يتسم بها صناع التاريخ لن تجلب المشاهدين دافعي التذاكر، لكن أجساد الراقصات مضمون منها أن تفعل ذلك.

وعلى سبيل المثال، فإن شخصية سعد زغلول، رغم ما لها من قدرة سحرية عالية، فإنها لم تظهر على الشاشة بالمرة، وفي أغلب الأفلام التي دارت حول ثورة 1919، وحول العقد الثالث من القرن العشرين فإن كل ما رأيناه عن هذه الشخصية هو الصورة التي يعلقها الناس على الجدران، أو يحملونها في المظاهرات ويتكلم عنه أبطال هذه الأفلام باعتباره الغائب "الحاضر" دوما رغم ما تتمتع به الشخصية من جاذبية، وما عاشته من حكايات كفيلة بصناعة فيلم حقيقي، بل مجموعة أفلام.

ونحن لا نود أن نقارن هنا بما قدمته السينما الأمريكية من ملامح شخصيات التاريخ الأمريكية، وغير الأمريكية، لنؤكد أن السينما المصرية فقيرة دوما في نظرتها إلى زعمائها، قد تتملقهم في حياتهم، ولكنها تتجاهلهم دوما بعد موتهم.

وسوف نتوقف هنا عند الصورة التي قدمت بها السينما التاريخ الحديث في القرن التاسع عشر، باعتبار أننا سوف نستعير عامين من القرن الأسبق، حيث أن تاريخ مصر الحديث بدأ فعلا بنزول الحملة الفرنسية على شواطئ الإسكندرية في يوليو 1798. فالحملة لم تنظر إليها السينما سوى مرة واحدة، وذلك رغم أهميتها، وقد تعامل معها المثقفون بكثير من الاختلاف، وبدا ذلك واضحاً بمناسبة مرور قرنين على حدوثها، فمن مهاجم يعتبرها حملة استعمارية، ومن مؤيد لها محاولا

الوقوف عندها كخط فاصل بين مرحلتين زمنيتين، وأن رجال الحملة لم يأتوا فقط كعسكر للغزو والسيطرة، بل جلبوا معهم العلماء، والمطبعة والفنانين.

ولا شك أن الوقوف عند فيلم "وداعا بونابرت" ليوسف شاهين **1985** أمر بالغ الضرورة، فهو العمل الوحيد الذي ناقش الحملة من ناحية، كما أن الآراء قد تضاربت بشأنه، فمن مؤيد للفيلم واصفا إياه بأنه وصف نضال الشعب المصري ضد نابليون وحملته، وبين معارض يرى أن شاهين صنع فيلما عن حملة الفرنسيين بنقودهم، وأنه لم ينظر إليهم بمنظور حقيقي.

وحسب ما نشرته "المجلة" في **21** سبتمبر**1984**فإن شاهين راح يدرس المراجع التاريخية المصرية والفرنسية التي تناولت الحملة على مصر في الفترة من **1798** إلى عام **1809**، أي ما بعد عودة العسكريين الفرنسيين إلى بلادهم بتسع سنوات.

وأهمية تجربة شاهين السينمائية أنه اختار المستويين الدراميين، مستوى نابليون ورجاله، ثم المستوى الشعبي عبر أسرة مصرية هي عائلة "سليم محي الدين الفران" الذي كان يعمل في مطابع السيد محمد كريم، ويتتبع الفيلم أعضاء هذه الأسرة التي قررت الهجرة من قريتها الوادعة في ريف مصر – كفر الدوار – إلى القاهرة للمشاركة في مقاومة الغزاة الفرنسيين، هذه الأسرة تكون من الأب، والأم، وثلاثة من الأبناء،

بالإضافة إلى بعض الأقارب مثل الخال، حيث شاركت تلك الأسرة في ثورة القاهرة الأولى.

وفي المجلة المشار إليها، فإن يوسف شاهين يردد: "نابليون ليس الشخصية المحورية في فيلمي الجديد، وليس الأساس الذي أعتمد عليه في التسلسل الدرامي للأحداث، ولكنه مجرد مدخل أو رمز لأفكار عديدة تجول في ذهني، وأود أن أطرحها من خلاله، ربما فجرت شخصية نابليون هذه الأفكار حقبة تاريخية مهمة من تاريخ مصر، ولا تزال تفجرها وسوف تفجرها طالما تدب فينا الحياة.

ومن المهم أن نتعرف على رؤية المخرج، الذي قدم هذه التجربة، فيما يتعلق بالتاريخ، فشاهين اشترك في كتابة سيناريو فيلمه كالمعتاد: "لكل مؤرخ مهما كانت درجة صدقه ودقته وأمانته في نقل التاريخ، وجهة نظره التي قد تختلف مع مؤرخ آخر أمين أيضاً ومعاصر لنفس الأحداث التاريخية، ومن هنا فلابد أن نقرأ كتابات جميع المؤرخين، ونعي ماهيتها كموقف سياسي من خلال وجهة النظر الملونة التي يطرحها المؤرخ".

ويتحدث شاهين ضمن حديثه الطويل إلى "المجلة" أن "الفيلم على أساس تعدد العلاقات والرؤى، داخل الأسرة، فالابن الأكبر "بكر" يلقي بنفسه في قلب المقاومة، بينما يحاول "علي" أن يتفهم الموقف، وتنشأ علاقة بينه وبين الجنرال "كافاريللي" رئيس قوات المهندسين في الحملة، وهو فلكي وعالم ومخترع وباحث اجتماعي، أما أن الفيلم لم يتوقف عند

الجانب العسكري والسياسي من الحملة، لذا فإن "علي" يجد آفاقا جديدة تتفتح أمامه، وسرعان ما يندمج مع العلوم والتقنيات التي جلبها الفرنسيون معهم، ويضعها في خدمة المقاومة المصرية، وتنمو العلاقة بين الجنرال كافاريللي، وبين "علي" و"يحيى" فكل من الطرفين يجد سحراً في عالم الطرف الآخر.. إلى أن يموت كافاريللي، وتعود الحملة إلى بلادها..

وقد وقف الفيلم عند المقاومة الشعبية بكل وضوح، خاصة أثناء ثورة القاهرة الأولى.. حيث تشترك كافة طوائف الشعب ضد الممثل، أحد رجال الأزهر، يقود المقاومة، بينما يشير الفيلم إلى أن المماليك لم يشاركوا في المقاومة.

وقد آثار عرض الفيلم نقاشا حول الإبداع، وحقيقة التاريخ، لعل أبرز ما كتب فيها، ما نشر في جريدة الجمهورية في **2**يوليو و**9** يوليو **1985**. جاء فيه على لسان الناقد سمير فريد: "ومن مقارنة أحداث التاريخ وأحداث الفيلم رأينا كيف استبعد الفيلم مقاومة المصرين للغزو الفرنسي في الإسكندرية، وعلى طول الطريق إلى القاهرة، وكيف عبر عن المواجهة بين المصريين والغزاة على مشارف القاهرة في خلفية الأحداث، وكذلك ثورة القاهرة الأولى ضد الاحتلال الفرنسي، وفي المقابل رأينا كيف كان تركيز الفيلم على أن المصريين كانوا يعتبرون الفرنسيين مثل المماليك حكام مصر في تلك الفترة، وأن مقاومة الغزو الفرنسي اشترك فيها المسلم والمسيحي واليهودي معا، وأن هزيمة ثورة القاهرة الأولى كانت بسبب التفوق التكنولوجي للقوات الغازية، والتخلف الشامل

للمقاومة، وأن الحوار مع العدو، بل والعمل معه، ليس تعاونا في جميع الأحوال".

وليس من السهل الوقوف عند كل نقطة باعتبار أنها مؤكدة، فالمؤرخون يختلفون فيما بينهم فيما يتعلق بالمقاومة التي لاقاها الفرنسيون عندما جاءوا إلى الإسكندرية، فالكتب المدرسية التي كانت تدرس للتلاميذ قبل الثورة، ذكرت أن الحملة لم تعرف مقاومة عند نزولها المدينة، بينما نفس الكتب التي درسها طلاب ما بعد الثورة قامت بتعظيم دور المقاومة، خاصة دور السيد محمد كريم، وهو الشخصية التي أطلق اسمها علي شارع رئيسي في الإسكندرية كان فيما قبل يحمل اسم الملك.

وكما أشرنا، فإن حملات عديدة قد قامت ضد الفيلم، منها ما نشرته مجلة "أوراق" عام **1985** تحت عنوان "الوداع يا يوسف شاهين" ركز فيه أحد كتاب المقالات التي هاجمت المخرج علي "المثلية" التي ربطت بين "كافاريللي" وبين "علي": "الشاب يحيى ومن ثم "علي" يرفض قيام العلاقة الجنسية المثلية، ويكتفي باحترام مشاعر الآخر وتقدير حجمه العلمي، والإنساني والثقافي لكن الاختلاف الحقيقي هنا يكمن في تصادم مفهوم الحب بمفهوم الرغبة، كافاريللي الوحيد العائش عزلته، يرغب بيحيى، وعلي ويدرك كم أن المسافة التي تفصله عنهما كبيرة، وهو لا يتكلم عن الحب، بل عن الرغبة. والرغبة تضحى نوعا من الاغتصاب، فمع تطور الأحداث لا يسمع كافاريللي سوى الارتداد إلى طبيعته العسكرية، وما "الوداع يا بونابرت" إلا عبارة حاسمة يوجهها "علي" إلى كافاريللي وكل

جندي فرنسي صغير "علي" يتوصل في النهاية، وبعد غرقه في التأويلات المثارة ضده حول حقيقة تعامله مع الفرنسيين والحدث الكبير الذي تمر به مصر.

أما الفترة التالية من تاريخ مصر، فقد مرت بحالة من التعتيم الشديد، ليس فقط فيما يتعلق بالجانب السياسي منها، بل أيضاً رجال الفكر والعلم ابتداءً من محمد علي باشا، وعمر مكرم ورفاعة الطهطاوي وإبراهيم باشا والخديو سعيد.

ولعل الخديوي إسماعيل وعصره، قد لاقيا بعض الاهتمام بشكل عكسي، حيث تحول الخديو إلى شخصية رئيسية شريرة مبتذلة شهوانية مستبدة، ليس لها أي اهتمام سوي اضطهاد الحسناوات ذلك في فيلم "ألمظ وعبده الحامولي" بالإضافة إلى أن أحداث فيلم "شفيقة ومتولي" تدور بين عهدي الخديوي سعيد، والخديوي إسماعيل، أي أبان حفر قناة السويس.

وبالنظر إلى أسماء الكتاب الذين اشتركوا في سيناريو وحوار فيلم "ألمظ وعبده الحامولي" لحلمي رفله **1962** فسوف نرى أنهم يمثلون عددا كبيرا من الاتجاهات، على غرار هذا النوع من الأفلام، وهم: عبد الحميد جودة السحار، ونيازي مصطفى، وصالح جودت، ومحمد أبو سيف، والمخرج نفسه، وليس من بينهم واحد متخصص في التاريخ الحديث، وإذا كان السحار قد كتب العديد من كتب التاريخ الإسلامي، فإنه ليس متخصصا في التاريخ، مثلما يحدث عادة في أفلام الخيال العلمي، لكن لو

دققنا في الفيلم، نرى أنه ذو مغزى سياسي معاصر للمرحلة التي تم إنتاجه فيها، أكثر مما هو فيلم تاريخي، يستجمع مرحلة مهمة في تاريخ مصر، حتى ولو انتمى الفيلم إلى النوع الغنائي.

فالفيلم محاولة صريحة لأدانة أسرة محمد علي، والتقليل من أهمية إنجازاتها، وتصوير واحد من حكامها البارزين على أنه زئر نساء، لا هم له سوى اصطياد البنات من أجل مضاجعتهن، ويعكس ذلك المنظور السياسي للفيلم، أكثر من التاريخ.

ولو نظرنا إلى الرؤية الأمريكية للقائد العسكري النازي روميل في الفيلم الذي قام ببطولته جيمس ماسون عام 1953، فسوف نري أنها لم تهتم بروميل سوى كمعارض لسياسيات هتلر، وتم تجاهل كافة إنجازاته العسكرية، رغم أن عنوان الفيلم هو "روميل ثعلب الصحراء". وليس بين يدينا ما يشير إلى أن الخديوي إسماعيل كان زئر نساء مثلما صورته السينما، وليس لدينا أيضاً ما يؤكد أنه حاول إغواء المواطنة سكينة التي عرفت باسم "ألمظ"، ولكن ما لدينا من معلومات أن عبده الحامولي طلب من امرآته ألمظ أن تبقى في البيت، بعد أن اقترن بها، ومنعها تماما من الغناء، وذلك مخالف لما رأيناه في الفيلم، حيث ظلت المطربة تغني بعد إسقاط الحاكم للثورة، في ميدان عام، وهو دليل على أن ألمظ لم تكن تغني للثورة ضد إسماعيل، ولكن لثورة يوليو في المقام الأول.

ويوضح هذا أننا لسنا أمام فيلم تاريخي حقيقي، سوى في استخدام شخصيات صارت من التاريخ، وأنها ترتدي أزياء تلك المرحلة، وتعيش في نفس الديكورات، أما الأحداث فهي لا تنتمي إلى هذه التاريخ بالمرة.

وسوف نستعين بالملخص الطويل الذي كتبه بالفرنسية الناقد فريد المزاوي في "الدليل السنوي للأفلام المصرية لموسم **1962/61**" بالإضافة إلى رؤيتنا لأحداث الفيلم، من أجل مزج رؤى ناقد كان يلخص الأفلام وهي طازجة في ذاكرته، وأيضاً وهو يعيش في ظل النظام الذي يؤيد الأفكار التي جاءت بالفيلم.

وبداية الفيلم تعكس رؤية السينما للخديوي إسماعيل، فبينما هو (حسين رياض) في أحضان امرأة جميلة (نادية الجندي) يأتيه المهندس الفرنسي فرديناند ديليسبس، حاملا عقد قناة السويس بمبلغ **7** مليون جنيها، بفائدة قدرها **60%**، بينما الخديوي يرى أن مضاجعة الحسناء أهم من التفاوض مع المهندس الفرنسي، ويبدو من هذا الأمر مدى محاولة الفيلم للتقليل من معجزات الخديوي التي تحسب له، في نفس الوقت، فإنه في مكان آخر يقوم الشيخ جمال الدين الأفغاني (إبراهيم عادل) بالتحدث إلى مجموعة من الفلاحين والبسطاء، من بينهم (سالم) شكري سرحان، ويتحدث كيف أوصل الخديو البلد إلى درجة التورط في الدين دون أي فائدة ستعود على الوطن.

اذن.. فالفيلم صور الخديوي كشرير السينما، ولم يحاول التعرف على منظوره الحضاري، ولا على منطوقه الإنساني أو العقلاني، لكنه

أعطى هذا الجانب الإنساني لواحد من البسطاء، الذين سوف يثورون على الخديوي، وهو شخصية متخيلة، بخلاف العديد من الشخصيات الأخرى في الفيلم، فسالم عامل بناء بسيط يمتلك الحس الوطني والنضالي، ويبث أفكاره وسط زملائه من العمال، ويحاول تأليبهم علي الخديوي، وكأنه الرسول الذي بين الأفغاني وبين الناس. وهو يحب زميلته العاملة سكينة (وردة الجزائرية) التي تعمل مع سالم في بناء نفس المبنى، وسالم هذا واقع في غرام الفتاة، ويعمل بجد واجتهاد من أجل أن يتزوجها خاصة بعد أن ينتهي من خدمته العسكرية التي سوف تستغرق خمس سنوات كاملة.

وكما نرى، فإن فيلما يخرجه حلمي رفلة، لابد أن يصور الأفغاني كشخصية هامشية، تظهر في لقطات عابرة، ويعطي المساحة الدرامية الرئيسية لكل من سكينة، ثم المطرب المشهور عبده الحامولي.

وسكينة صاحبة صوت جميل، تغني في الأفراح الشعبية، وتعامل سالم كأخ، وهي مغرمة، عن بعد، بالمطرب الشهير عبده الحامولي، الذي يغني للباشاوات، وذات ليلة تتمكن الفتاة من اعتلاء سور إحدى حدائق القصور من أجل أن تسمع عبده الحامولي (عادل مأمون)، ويصحبها سالم فيما تفعله، وبعد أن يستمع الاثنان إلى الغناء، يصطحبها البناء إلى أمها بأن زوجة الحامولي لابد أن تكون امرأة سعيدة رغم أن ذلك مخالف للحقيقة.

وقد صور الفيلم صعود ألمظ، فهي لم تكن تفكر في البداية أن تصير مطربة أفراح، بل كانت تكتفي بالغناء للزميلات، ويصور الفيلم أجواء

الأفراح الشعبية التي ستذهب إليها سكينة حيث ستكتشف أن تغييرا كبيراً لم يحدث في شعائر هذه الأفراح لفترة طويلة، وهناك عمران الذي يرتدي الملابس البلدية، ويحاول إقناع سكينة بالغناء، ويشجعها سالم على ذلك وهو الذي يختار لها اسم ألمظ، فتسحر بصوتها المستمعين، ويذيع صيتها بين الأحياء ويتكرر الطلب عليها للغناء في الأعراس.

وترتقي ألمظ، فتغني في بيوت الباشوات، ومنهم عثمان باشا في حلوان، ويصور الفيلم هنا أفراح الطبقات الراقية، من ناحية الملابس، من خلال الطرابيش القانية الحمرة، والبزات السوداء الفاحمة، والياقات المنشاة، والعربات التي تجرها الأحصنة، والمذهبة – تم تصوير هذا الفيلم بالألوان الطبيعية – وفي العرس المقام بحلوان يرى الحامولي الفتاة لأول مرة ويهنئها على حلاوة صوتها. ثم يصحبها إلى منزلها في عربته الفخمة، ويأخذ منها منديلا كذكري لهذا اللقاء، هذا المنديل الذي سوف يشعل الغيرة في قلب زوجته التي لا تكف عن الصراخ فما يلبث أن يبعدها عن حياته.

والجانب التاريخي في الفيلم ممزوج بالسياسة، فالخديو تصل إليه أخبار المطربة ألمظ ويطلب حضورها لديه، ويسمعها، ثم يطلب منها ألا تغني إلا له وحده، لقد تعامل معها كأنثى أكثر منها مطربة، يحاول إغواءها، وأن يصير عاشقا لها، لكنه لا ينجح في ذلك، فهي تصرح له أنها على عهدها لعبده الحامولي، وأنها تحبه، وسوف يتزوجان عما قريب.

والخديو في الفيلم لا يهتم سوى بشئون النساء، كأنهن دولته، وصورة الخديوي هنا تكرار ملحوظ من صورة السلطان في فيلم "لاشين" لفريتز كرامب عام **1938** – أي الدور في المرتين لحسين رياض – فشئون الحكم تأتي في مؤخرة الاهتمامات لدى الحاكم قياسا إلى الاهتمام بالنساء، وإذا كانت البلاد تمر بمرحلة حرجة في الفيلم القديم، فإن التاريخ يخبرنا أن الخديوي إسماعيل أمامه مشروع قومي متطور.

والخديو هنا لا هم له سوى امتلاك قلب ألمظ، مثلما حدث في فيلم "لاشين"، وفي حياة المرأة المرغوبة هنا قصة حب مع رجل آخر، مقرب إلى الحاكم، مما يوغر صدر السلطان والخديوي، وفي "ألمظ وعبده الحامولي" فإن الخديوي يستشير أحد المقربين إليه، ويطلب هذا الأخير أن يتم الزواج بين ألمظ وعبده الحامولي، بعد أن فشل الحاكم مرارا في أن يشد المرأة إليه.

وكما أشرنا، فليس لدينا، في مراجعنا التاريخية، ما يشير إلى حقيقة هذه العلاقة، ولا أن هناك رغبات ما تجاه المرأة من طرف الخديوي، ويصور الفيلم أن الرجل طرد ألمظ من القصر كي تتزوج من الحامولي بعد المحاولات الفاشلة للتقرب منها.

في هذه الأثناء، فإنه يتم تجنيد سالم ويرسل إلى السودان، وفي الجيش ينجح في تجميع بعض الثوار، ويواجه تهديدا بالقبض عليه، فيهرب إلى القاهرة، بعد أن يتم الحكم عليه بالإعدام رميا بالرصاص، وفي الوقت الذي يبعد فيه الحامولي زوجته عن ساحة الغناء، فإن هذه الأحداث تدفع

ألمظ أن يطلب، زوجها من الخديوي العفو عن سالم، وأمام هذا الطلب، فإن الحاكم يطلب أن يكون المقابل هو قيام ألمظ بالغناء له، فيوافق عبده الحامولي، على أساس يأتي الخديو إلى مترله كي يستمع إلى زوجته تغني. وفي المترل فإن ألمظ، ومن وراء ستار تروح تتلو الآيات القرآنية، مما يدفع بالخديوي إلى مقاطعة الحامولي.

ولم يعرف تاريخ الغناء في القرن التاسع عشر أن الحامولي قد تحول إلى ثائر ضد الخديوي، فهو يعمل على أن يهرب سالم من السجن، ويتحول بيت الحامولي إلى مأوى للهاربين، ومن جديد يتم القبض على سالم، ويساق إلى السجن تمهيداً لإعدامه، ومثلما حدث في نهاية فيلم "الجاسوسة حكمت فهمي" بإضافة أحداث غير تاريخية، لإكساب الأشخاص الحقيقيين بطولة، فإن نهاية فيلم "ألمظ وعبد الحامولي" مختلفة تماما عن الواقع التاريخي فنساء المدينة يطرقن باب ألمظ ويحملنها فوق الأكتاف، وهي تغني للثورة باعتبار أن الخديوي قد استبعد من الحكم وينضم الحامولي إلى المجاميع ويغني مع زوجته للثورة.

وكما نلاحظ فإن الفيلم ركز في المقام الأول علي وطنية الزوجين، بينما بدا الخديو كزئر نساء، ولعلنا نعرف أن الخديوي إسماعيل ظهر مرة أخرى بنفس الصفة في مسرحية كوميدية عام **1970** هي "سيدتي الجميلة" وإن كان هذا ليس مجال حديثنا لكن هذا هو المنظور لعائلة أسرة محمد علي، ولعلي أذكر كيف كان تمثال إسماعيل باشا موجودا في نصب تذكاري بميدان المنشية بالإسكندرية، على مقربة من تمثال محمد علي،

وكيف بدا التمثال شامخاً، محاطا بعمارة هندسية راقية، وصدر قرار سياسي بإبعاد التمثال عن مكانه، وتم وضعه في مكان بعيد، حيث رأيته يوما في خلفية مكتبة البلدية بالإسكندرية، وقد بدا أشبه بجثة مهترئة، صار شيخاً هرما لكن نظرات إسماعيل لم تنقصها المهابة، وتحول النصب التذكاري إلى تمثال للجندي المجهول، دون إضافة نحت متميز مكان تمثال إسماعيل باشا، كما سمعنا أن محاولات أخرى تمت لإبعاد تمثال محمد علي، لكنها لم تنجح.

مثل هذه الأحداث تمت في أوقات متقاربة، وفي فترة حاولت فيها الثورة تغيير صورة التاريخ تماما، خاصة المتعلق بأسرة محمد علي، وطمس منجزاتها قدر الإمكان، ولعل ما حدث عام **2000** من إقبال ملحوظ على كتاب "عصر محمد علي" و"عصر إسماعيل" للمؤرخ عبد الرحمن فهمي ليس سوى محاولة للتأكيد على أن الناس استوعبت الأمر، وأدركت كم تم تشويه التاريخ، ورغم ذلك فالناس تشاهد الفيلم كعمل فني، يتضمن الغناء والرقصات، ويستمتعون بأداء نجومهم.

إذن، فالقرن التاسع عشر قد تم مسخه سينمائيا لحساب السياسة، وإذا كانت المسلسلات التليفزيونية قد سعت لإنصاف تلك الحقبة، كما كتب محفوظ عبد الرحمن، فإن الدور السلبي الذي لعبته السينما انكشف بكل قوة بالمقارنة بما رآه الناس في مسلسلات عديدة من طراز "عبد الله النديم"، و"بوابة الحلواني" وغيرها.

الفصل الخامس عشر

مومياء شادي عبد السلام

واحد من أهم السينمائيين العرب الذين أولوا التاريخ أهمية خاصة في أفلامهم، سواء كمخرج، أو مصمم أزياء في الأفلام التي تعود إلى التاريخ العربي الإسلامي. ووراء شادي مجموعة من الأزياء المتميزة في العديد من الأفلام التاريخية، أو ذات الصبغة التاريخية.

وقد ساعد على بروز موهبته، دراسته في معهد الفنون الجميلة بالقاهرة، قسم الهندسة الذي تخرج فيه عام 1955، حيث يقول في أحد أحاديثه الصحفية حول تأثير دراسته للعمارة في عمله السينمائي:

"العمارة أساسها التصميم والبناء بكل معانيها، فالعمارة لا تبنى إلا لكي تستخدم سواء كمترل أو مدرسة أو مطار.. بمعنى أن لها وظيفة في المجتمع الذي تبنى له.. وقد أثر هذا في عملي السينمائي، فأنا في السينما لا أستخدم كلاما أو أفكارا أكثر ما أحتاج إليه، فالفكرة تكون مكثفة تماما عندي بالإضافة إلى أن العمارة وسيلة من أهم وسائل معرفة تاريخ الإنسان، فهي مرآة للمدنيات المختلفة، فعن طريقها نستطيع أن نعرف نوع مجتمع من المجتمعات: هل هو مجتمع حربي أو مجتمع ثقافي إلى جانب معرفة الحالة الاجتماعية لكل مجتمع".

ولا شك أن ما جاء على لسان شادي عبد السلام (1930-1986)، يعضد علاقته كفنان ومعماري بالسينما التاريخية، فهو الذي أعد الملابس لأفلام تاريخية عديدة منها "الناصر صلاح الدين"، و"فارس بني حمدان" و"أمير الدهاء"، و"ألف ليلة وليلة"، وغيرها، كما أنه عمل مستشارا فنيا لأفلام فرعونية عالمية، مثل فيلم "كليوباترة" لجوزيف مانكفتش 1963، والفيلم البولندي "فرعون" لكافاليرفتش.

كما أن شادي عبد السلام عمل مستشارا للفيلم الذي أخرجه روبروتو روسلليني في مصر عام 1967 تحت عنوان "صراع من أجل الحياة".

ووراء شادي عبد السلام في السينما التاريخية مجموعة من الأعمال المهمة، ونحن لن نقف هنا عند الأعمال التي صمم أزياءها، فليس هذا مجال تخصصنا، حتى لا نقول كلاما أبعد ما يكون عن البحث العلمي، أو أن نستخدم عبارات من طراز "أروع" و"أفضل" و"أكثر تألقا" وما إليها.

لكننا نقف هنا عند رؤيته للتاريخ من خلال فيلمه الروائي الوحيد "المومياء" الذي انتهى منه عام 1969، وعرض عام 1975 تجاريا لعدة أيام، وأيضاً بالتوقف بالإشارة إلى أفلامه الروائية أو التسجيلية القصيرة التي عكست ارتباطه المؤكد بالتاريخ الفرعوني، ومنها فيلمه "الفلاح الفصيح" 1970، و"جيوش الشمس" 1973، و"الكرسي"، و"الحصن"، و"رمسيس"، ثم مشروعه الذي لم ينجز عن "إخناتون".

وفي حديث لجريدة الجمهورية في 16 ديسمبر 1969، قال المخرج لسمير فريد عن سبب إخراجه للأفلام أنه يوم أن يعبر عن نفسه، ويريد أن يعبر عن مصر.. إنني أسعى إلى شكل سينمائي بالعودة إلى أصول الفنون التشكيلية الفرعونية، وقد أردت من خلال قصة اكتشاف أحمد كمال عام 1881 لمومياوات الدير البحري، وهو من أخطر الاكتشافات الأثرية على الإطلاق أن أعبر عن شخصية المصري المعاصر الذي يستعيد أصوله التاريخية وينهض من جديد، وكذلك كتبت على المنظر الأخير من الفيلم هذه الكلمات من كتاب الموتى الفرعوني.

"انهض فلن تفنى

"لقد نوديت باسمك

"لقد بعثت

والفيلم المقصود بالطبع هو "المومياء" الذي اختاره النقاد عام 1996 كأحسن فيلم في السينما المصرية على الإطلاق – بعد كل من "العزيمة" و"الأرض" – والذي جاء في بدايته مأخوذا أيضاً عن "كتاب الموتى":

يا من تمضي ستعود

يا من تنام ستصحو

يا من تموت ستبعث

فالمجد لك

للسماء، وشموخها

للأرض وعرضها

وللبحار وعمقها

والفيلم الذي تدور أحداثه عام **1881** في صعيد مصر، تنطبق عليه سمة الفيلم التاريخي الريفي الذي تحدثنا عنه في مكان آخر من الفصول، حيث أن ملابس الريفيين وعاداهم لم تتغير، ونحن فقط يمكن أن تشعر بأننا أمام فيلم تاريخي، ليس أبدا هنا من خلال الحدث، ولكن من خلال ما يرتديه أهل المدينة الذين يأتون للبحث عن الآثار، أو من شكل رجال البوليس، وهم أيضاً ينتمون إلى المدينة، والقصة حقيقية كما أشار المخرج، حول عمليات التنقيب التي قام بها الأثري أحمد كمال.

وفي هذا العام أيضاً شهدت مصر في الشمال أحداثا مثيرة بين عرابي والإنجليز الذين احتلوا مصر، وبدأ عصر استمر قرابة سبعين عاماً من الاحتلال.

وحسب شادي عبد السلام، فإنه قرأ القصة الحقيقية لأول مرة في الصحف عام **1955** حيث رواها عالم الآثار المصرية الشهير جاستون ماسبيرو، الفرنسي الأصلي الذي قضى ثلاثين عاما من عمره في مصر، كما استلهم المخرج القصة والتفاصيل من كتب أخرى في المصريات، منها كتاب "تاريخ مصر" لهنري برستيد، و"أرض الفراعنة" لجاردنر، و"حياة وموت فرعون" لمدام دي نوبلكور.

وقد سحرني مصير هذه المومياوات التي أنقذت من السلب منذ ثلاثة آلاف عام بفضل عدد من الكهنة ثم أنقذت من إتجار قبيلة أمية بها.. وأدركت أن هذه المأساة تشبه في بعض نقاطها المأساة التي تعيشها مصر المعاصرة".

والتاريخ هنا متراكب، فنحن أمام تاريخ حديث نسبيا، يعود إلى أكثر من سبعة عقود، يرتبط بدوره بتواريخ أخرى تمتد إلى عشرات العقود.

والمومياء المعروف باسم آخر هو "يوم أن تُحصى السنين" تدور أحداثه في الأقصر، وتبدأ في قبيلة "الحربات" التي تودع شيخها الذي مات لتوه، يصعدون بجثمانه إلى سفح الجبل لتوديعه، وأثناء الجنازة يلتف أفراد العائلة: الأبناء والأخوة، والأهل. ثم يعود الجميع إلى القرية.

نفس العادات، ونفس الملابس التي نراها هنا في العقد التاسع من القرن التاسع عشر هي نفسها التي يمكن أن يعيشها أبناء نفس القرية مع مطلع القرن الواحد والعشرين، فكم من أسرار لا تزال مخفاة في القرى، يخافون الإبلاغ عما تخبئه الأراضي التي يسكنون فوقها، حتى لا تأتي الحكومة، وتبعدهم عن بيوتهم، لتحويل المنطقة إلى أثر".

وبعد الجنازة ينفرد العم بولدي شقيقه الراحل، من أجل إبلاغهما بسر حول "دفينة" تتوارثها القبيلة منذ عهود طويلة، ثم يأخذهما إلى بطن الجبل، حيث توجد الخبيئة، ويسير الثلاثة في الممر الجبلي الضيق المعتم حتى يصلوا إلى باب المقبرة السرية، ويكتشف الولدان الأكبر والأصغر

ونيس هذه الخبيئة التي تتكون من مجموعة ضخمة من التوابيت المصرية القديمة، والقلادات الذهبية.

هذا الاكتشاف المذهل، الذي يعود إلى الأسرة الحادية والعشرين، ينبه الأخوين إلى أن مصدر رزق القبيلة طوال العديد من العقود يقوم على نهب جثث الموتى، وذلك حين ينتزع العامل قلادة ذهبية من رقبة احدى المومياوات، ويترك الصندوق الذي به الجثة خربا محطما بشكل ينقطع معه القلب.

فالشابان ينتبهان إلى حقيقة مروعة، أن الذهب والكنوز الفرعونية تذهب إلى تجار الآثار، ومنها إلى هواة جمع الآثار من الأجانب، وعليه فإنهما يصدمان بقوة فيما يحدث، وتحدث مواجهة بين الأخ الأكبر وبين أمه صباح اليوم الثاني لوفاة الأب، وباعتبار مكانة الأب المقدسة في مثل هذه القبائل، خاصة بعد رحيله، فإن الأم تبدو قوية، وتعنف ابنها بشدة، فيترك البيت كي يهيم في الجبال بالغ الثورة والحزن.

وفيما بعد يتبعه الأصغر ونيس، وهو لا يقل عنه ثورة.

وأمام السر الذي يمكن أن يفتضح، يحس العم بالخوف، فيرسل وراء الأخ الأكبر رجلا يقتله ويرمي به في النيل.. وأمام عيني ونيس يرى ما يحدث لأخيه، دون أن يتمكن من صد الشر عنه، لذا يكمل مسيرته في وسط الجبال والصحاري إلى أن يصل إلى أحد المعابد في الأقصر.

لقد صارت الصدمة مضاعفة.. فالقبيلة تتاجر في جثث الموتى.. والقبيلة أمام ابنها ونيس تقف ضد قانون الطبيعة.. ولأننا أمام حدث تاريخي حقيقي، فإنه في هذه الآونة، يصل الباحث الأثري أحمد كمال مع مجموعة من الباحثين الأثريين في سفينة تعرف باسم "مركب أفندية الآثار". ويسعى الأثري إلي كشف أمور لصوص الآثار، وسر القطع الأثرية التي يتم اكتشافها من وقت لآخر في سوق الآثار المسروقة. ويفاجأ أحمد كمال بوجود ونيس أمام المركب، وكأنه ينتظره، ود أن يخبره أن أباه قد مات في حادث شئون حين سرق قلادة على هيئة عين، لكنه مات وهو يحملها.

ويجد ونيس نفسه بين مفترق طريقين، إما أن يبلغ أحمد كمال بما يعرفه عن الدفينة التي مزقها أهالي قبيلته، أو أن ينصاع لإغراءات أيوب، الذي يعمل لمصلحة تاجر الآثار مراد، ويبلغه أن أمامه فرصة ذهبية في أن يستكمل مسيرة أبيه لبيع الآثار المسروقة، وأن يحقق المزيد من المكاسب المادية.

وتزداد ضغوط أيوب على ونيس، فهو يبلغه أنه انفصل عن مراد، وأنه صاحب قراراه، ويمكنه أن يصير تابعا له، كما يقدم له فتاتين، يبلغه أنهما ابنتا العم مراد، يمكنا أن تعملا خادمتين لأفندية الأثريين.

ووسط تردد ونيس، يلتقي برجل غريب، يرى ونيس يحمل بعض الآثار، ويتحدث إليه أنه سوف يلتحق بعسكر الآثار، حيث سيعمل الأفندية.

وسرعان ما يعرف ونيس أن ابنة عمه زينة تستخدم جسدها لإغراء الأفندية، وذلك من أجل البحث عن المزيد من الزبائن للأب مراد، وعندما يصل ونيس إلى بيت عمه، يشهد عملية تسليم للآثار، كما يشهد لقاء وإغراء بين ابنتي عمه وتجار الآثار، فيصدم مجددا، ويغادر المكان، ساعيا لمقابلة أيوب الباحث عن المزيد من الآثار لبيعها، ويراه في يده قلادة أثرية في طريقه إلى بيعها، بعد أن انتزعها من رقبة إحدى المومياوات التي حطمها، فيخطف القلادة، لكن رجال مراد يمسكون به وينتزعون منه القلادة بعد أن يشبعوه ضربًا.

وعندما يعود ونيس إلى رشده، يلتقي بالغريب ويكتشف أنه عاشق للماضي، يتحدث الغريب عن القدماء باعتبارهم الأجداد الذين تركوا لنا الكنوز الواجب حمايتها من أي خطر... هذه الكلمات توقظ حمية متجددة في أعماق الشاب، ويقرر الذهاب إلى الباحث الأثري أحمد كمال في مركبه، ويبوح له بالسر الذي يعرفه، ويدله على مكان المقبرة المنهوبة.

إنها مقبرة وسط جبل، بها أوراق بردي قديمة، يرجع أصلها إلى كتاب الموتى الفرعوني، وإلى الأسرة الحادية والعشرين، ولأن هذه المقابر لم يتم اكتشافها، فقد استنتج أحمد كمال ورجاله أن هناك من تسلل إلى هذه المقابر، عبر سرداب مجهول، واستوى علي الأكثرية من الكنوز التي اعتاد الفراعنة دفنها مع الموتى، وذلك ليتحلوا بها يوم النشور.

وسرعان ما يتم نقل هذه التوابيت إلى القاهرة وبداخلها مومياوات ملوك هذه الأسرة في الفجر، وذلك خشية أن يقوم أهل القبيلة بالهجوم عليهم، وتتضاعف الصدمة لدى ونيس الذي خسر أشياء كثيرة من حوله.

هذه هي القصة التفصيلية نوعا ما للفيلم، ولكنها تنبثق تاريخا داخل التاريخ، أي أن التاريخ حاضر وكامن لدى أبطاله الذين صاروا الآن من التاريخ، فالفراعنة حاضرون، وأيضاً الباحثون الأثريون الذين تنحصر وظائفهم في البحث عما تركه الأقدمون.

وإمعانا في هذا التاريخ، فإن الفيلم ناطق باللغة العربية الفصحي، رغم أنه يدور في بيئة صعيدية، كان يمكن أن ينطق بلهجة أهل الصعيد، لكن يبدو أن المخرج أراد أن يجعل منه نصا أدبيا، مكتوباً بالفصحي فبدأه بعبارات من كتاب الموتى، وأنهاه أيضاً بجملة من طراز.

"انهض.. فلن تفنى.

"لقد نوديت باسمك.. لقد بعثت.

ويقول خميس خياطي في مقال منشور له بمجلة "اليوم السابع" **27** أكتوبر **1986**: "أن نظرة شادي إلى الزمن من النظرات التي قلما وجدت لدى فنان وفي معاصر.. بحيث يخيل لمشاهد أفلام شادي القليلة أن هذه الأفلام تعبر عن نظرة شرقية حميمة في مفهومها الحضاري والجغرافي.. يخيل له أن لهذا الفنان علاقة باليابان والصين وفارس

والحضارة العربية القديمة.. أي ما يعبر عنه أنور عبد الملك بتعبير "ريح الشرق" فما هي تجربة ونيس في فيلم "المومياء"، إن لم تكن تجربة شاب يختزل الزمن وينتقل من حضارة منغلقة على نفسها وعن العالم إلى حضارة تربطها بسابقاتها وتلحقها بالمستقبل روابط ذاتية تعتمد على الثورة ضد العادات – يتمسك الموتى بالأحياء – على إفشاء السر إن كان هذا السر يضبط تحكم العقل المتجمد في مصير الناس، ثورة ضد العلاقات الفئوية التي تضع مصالح مجموعة ما – مهما كانت شرعية دفاعها عن هذه المصالح – فوق مصالح أكبر وجديدة على المجتمع (الدولة القومية المستقلة).

التاريخ المصري إذن، لدى شادي عبد السلام، في هذا الفيلم ليس سلعة للاستغلال، ولكنه تجربة إنسانية عميقة تستحق الدراسة والتأمل وهي أيضاً بمثابة وحي لرقي مدني شامل، استمر العديد من القرون، وعاش نابضا بالحياة حتى الآن، وسيعيش للأبد، وقد بدت هذه المشاعر لدى ونيس وأخيه، وهما يصدمان بما يحدث للموتى، على حساب إثراء أهل القبيلة، فيصحو ضمير كل منهما، ويرفضان ممارسات القبيلة من لصوص المقابر ويختاران التضحية برزق الأهل، مقابل إنقاذ ما تمثله هذه المومياوات وكنوزها من قيمة.

ولا يشير الفيلم إلى ثقافة الأخوين، فهما من أبناء القرية البسطاء اللذين لعلهما لم يتلقيا أي تعليم، ولكن إحساسًا ما يتدفق بداخل كل منهما، فيقوم الأول بالمواجهة، ويدفع حياته ثمنا لهذا الموقف وإن بدا أشد

اندفاعا فيه، أما ونيس فإنه يتصرف بحصانة، وسط قلق أقرب إلى هاملت، وهو واقع بين طرفي نقيض حول ماذا يختار من حلول، ومتى يتصرف.

يا من تذهب ستعود

يا من تنام سوف تنهض

يا من تمضي سوف تبعث.

فالمجد لك

للسماء وشموخها

للأرض وعرضها

للبحار وعمقها

و"المومياء" أبهر النقاد في كل مكان عرض به من خلال إيقاعه، والتصوير المتميز لبعد العزيز فهمي، وتوقف المحللون دوما عند هذه النقاط من الفيلم، وهي ليست مجالنا هنا، ونحن نتحدث عن الفيلم التاريخي، لذا فإننا نحاول أن نلم ما قيل عن الفيلم، بما يخدم زاوية بحثنا، ليس فقط عن الفيلم، بل عن شادي عبد السلام ومشاريعه، فهو أيضاً يقدم أفلاما تسجيلية ليست مجالنا في بحثها، وقد ترجم سامي السلاموني في مجلة الكواكب عام 1970 ما كتبه الناقد دافيد روبنسون في جريدة "الفينانشال تايمز" عن المومياء قائلا.. "27 أغسطس 1970".

"يتميز الفيلم بإيقاع غير عادي يبهر المتفرجين ويجعلهم يتوقعون المزيد.. التصوير والموضوع جيدان جدا، واستخدم بذكاء الآثار القديمة والتلال والنيل وسفنه، وكل لقطة غنية تقود بسهولة إلى اللقطة التالية، وأسلوب كل لقطة داخل المشهد ومن خلال المونتاج تحمل سمات آيزنشتاين، حقيقة وأنت مبهور بمنظر رجال القبيلة وهم يتحركون بثيابهم السوداء بين الصخور وفي الصحراء، والرياح تتلاعب بأطراف أرديتهم السوداء".

وفي نفس المقال، ترجم السلاموني مقتطفات منشورة في "التايمز **29** أغسطس **1970**: "ربما يريد شادي عبد السلام أن يبتدع سينما وطنية تسود فيها روح فنون مصر القديمة، إذا كان الأمر كذلك، فيبدو أنه قد نجح، ولكن على أي قياس إنه هو نفسه موهبة يجب الالتفات إليها".

نحن إذن أمام فيلم، يحكي عن قدسية الموت لدى المصريين ليس فقط هؤلاء الذين تركوا كتاب الموتى في الأسرة الحادية والعشرين، ولكن أيضاً كل المصريين الذين حنطوا الموتى، وتركوا معهم ما يمكنهم الاستعانة به عند البعث من الرقاد أما ونيس ابن القرن التاسع عشر، فقد صدم في معاملة الأحياء للموتى، لم يكن ذلك بدافع وطني، بدليل أنه صدم في أن الأفندية قد أخرجوا الخبيئة من مكانها المقدس، كي يصلوا بها إلى القاهرة حماية من اللصوص، وحفاظا عليها، لكن لا تزال المشكلة كما هي، لدي هذا الشاب البسيط، وهي أن الموت قد تم انتهاك حرمته، وأخرجت المومياوات من المقابر إلى الأبد".

قداسة الموت هي محور الفيلم، وهي قداسة لم تخف حدها لدى المصريين، خاصة في تلك المناطق الريفية والجبلية، وقد كان ذكاء الفيلم أنه صور الصدمة لدى الأخوين، وليس لدى أخ واحد، ليجعل من هذا الشعور أمرا جماعيا، وليس مجرد إحساس فردي.

فونيس عندما رأى التوابيت، والمومياوات، رأى في نفس المشهد أباه الذي دفن بالأمس، ودخل جوف الأرض، لذا فإنه يركع عند مقبرة أبيه، وهو يردد: ما هذا السر الذي جعلني أخشى النظر إليك يا أبي"؟.

ومن الواضح أن هاجس الرحيل، من خلال فيلم، يعود إلى زمن الفراعنة، قد ظل يلاحق شادي عبد السلام طوال حياته، وانعكس ذلك بكل وضوح في "الفلاح الفصيح" لكن حلمه بعمل فيلم عن إخناتون، يظل يلاحقه لفترة طويلة، لدرجة أن مجلة "لوفيجاور" الفرنسية قد أعدت موضوعا من ثماني صفحات حول مشروع إخناتون، نشر في 22 مارس 1986، أي قبل وفاته بعدة أشهر، ونشرت اسكتشات شخصيات الفيلم، كما رسمها المخرج منها "نفرتيتي" أو "الأم النموذجية" وشخصيات أخرى، منها الرسوم مذيلة بتعليقات قصيرة للغاية، منها على سبيل المثال ما نشر عن نفرتيتي "باروكة طويلة من صوف الخرفان (يعني أنها من طبقة اجتماعية عالية في ظل الإمبراطورية الجديدة)، وقد توجت ملكياً بالكوبرا الممشطة بأسطوانات شمسية.. لقد مرت زوجة إخناتون في التاريخ، باعتبارها ملكة مصر".

وهناك صفحة أخرى عن السفراء تحت قدمي فرعون جاء فيما: "أن مهندس الديكور أنسي أبو سيف قد رسم في هذه اللوحة مبعوثي بابليون وقبرص، وأمراء الحيثين، والأثيوبيين، والنوبيين، وهم يتبادلون العطايا، مقابل أن يمنحهم فرعون نفخة الحياة".

وقد التقط شاكر نوري هذا التحقيق، كي ينشر نفس الصور في مجلة "كل العرب" ويكتب تحقيقا عن فيلم شادي عبد السلام قائلا: "أن قسم الآثار المصرية تعهد بتمويل ثلث الميزانية 20 مليون فرنك فرنسي – بانتظار بقيه الميزانية من فرنسا، أكثر من ألف ممثل ينتظر كلمة المخرج: أكشن للبدء بالتصوير".

ويقول نوري أن شادي عبد السلام يصل إلى حد العشق والهيام بفن الفيلم، وتشعر بأنه يعمل داخل محراب مقدس، تماما كما يتفحص وجه إخناتون. هذا الملك الشاب ذي الوجه الحالم برقته الشاعري الأحاسيس، الذي يقوم من أجل السيد الوالد في مصر الفرعونية بثورة فكرية لعلها الثورة الأولى في التاريخ، وهو في ذات الوقت بصنع ثورة في عالم السينما العربية ويضع ملامح واضحة لمدرسة جديدة بين آلاف الأمتار التي تصور في استوديوهات مصر".

ويكمل الكاتب في مكان آخر من مقاله:

"لا يحلم شادي عبد السلام بعمل فيلم حول الفراعنة، وإنما يحاول أن ينفخ الروح في المومياوات المحنطة ويبعث فيها الحياة من جديد. يقول بهذا

الصدد: لكي أقترب من الحقيقة، فإنني استخدم المواد الأكثر قيمة الممثلين ليسوا محترفين. اكتشفت إخناتون عن طريق الصدفة في شوارع القاهرة التقيت بشخصية نفرتيتي من خلال عدد كبير من الناس كان ينبغي لي أن اختار، أنني لا أرغب أن يلعب الممثلين أدوارا بسيطة.. إنهم ليسوا ممثلين بقدر ما هم ورثة للأسلاف. سيكون فيلمي صفحة من التاريخ. إنني أسرد عشرين سنة من حياة الإمبراطورية الجديدة قبل انهيارها. قبل أكثر من ثلاثة آلاف سنة. صفحة أساسية من مصر القديمة التي سأعثر فيها على الناس الذين عاصروني.

بعد سنوات من الدراسة التاريخية والأثرية يكتب المخرج سيناريو إخناتون، ويرسم الجوهرات والقلائد والملابس والأبنية، وعربات الحرب والمراكب الملكية، سنوات عديدة من العمل اليومي من أجل بناء وتكوين المعابد خمسة عشر عاماً من التحضيرات، وضع المخرج كل روحه وطاقاته من أجل بعث حياة أخناتون".

"يقول شادي عبد السلام في مجلة "لوفيجاور" المشار إليها:

"على ألواح الكارتون أرسم التركيبات والمواد والألوان والمواقف والمشاعر، ونوعية الضوء في كل مشهد. الفيلم مرسوم في رأسي منذ خمسة عشر عاماً، لقطة لقطة، لا أدع شيئاً للصدفة كل صورة هي لحظة بحد ذاتها، بعد تصوير فيلم "المومياء" حذفت ثلاثة أرباع الفيلم، وقد صورت لقطات قليلة قبل بدء التصوير كل شيء معه محسوب ومعاش حسب التوقيت الشمسي الدقيق".

الفصل السادس عشر

القرن العشرون

تمت صياغة القرن العشرين من خلال عدة محاور متناقضة أحيانا، ومتداخلة، أو متكاملة أحيانا أخرى، هي بدون ترتيب:

- **النضال الوطني ضد الاستعمار، سواء من خلال الوقوف عند تاريخ سياسي أو حدث، أو من خلال أشخاص يمثلون هذا النضال، ومنهم على سبيل المثال مصطفى كامل.**

- **تاريخ الطبقات الشعبية، خاصة في الأحياء الشعبية، وهو ما يمكن تعريفه بالحرافيش، وليسوا هؤلاء أبناء القرن العشرين وحده، فحسب النص الأدبي المأخوذ عن نجيب محفوظ، فهذا التاريخ قد امتد فيما يشبه فانتازيا التاريخ لأكثر من خمسة قرون.**

- **رموز الأدب والفكر الذين تركوا بصماهم على القرن العشرين، وشاركوا في صناعة تاريخه مثل الدكتور طه حسين.**

- **رجال السياسة خاصة الزعماء الذين تولوا مناصب الرئاسة، وشكلوا الوطن طوال نصف قرن من الزمان، مثل جمال عبد الناصر وأنور السادات.**

- راقصات مصر الشهيرات، حيث قام حسن الإمام على سبيل المثال بتاريخ النصف الأول من القرن العشرين من خلال شهيرات الراقصات من طراز بمبة كشر، وشفيقة القبطية، وإمتثال زكي، وأخريات، وانطبق نفس الأمر على حكمت فهمي.

وسوف نتحدث عن هذه الظواهر، الواحدة تلو الأخرى، بما مثلته في القرن العشرين، فلو بدأنا بالحديث عن النضال الوطني ضد الاستعمار الأوروبي، فلا شك أن حالة استنفار عام قد شهدتها السينما لمناهضة الاحتلال البريطاني بشكل خاص لمصر، وهو موضوع محبب لدى السينما بشكل عام، حيث يعتمد على بطولات شخصية أو جماعية، لكنها كلها بطولات للوطن ومن أجله، يقف فيها طرف ما أمام قوى غاشمة، تتسم بالقسوة والقوة، ومن هذا تأتي أهمية المواجهة بين الطرفين.

والنضال الوطني يتمثل في مواجهة طرفين رئيسيين ربطت بينهما السياسة التي سادت بعد ثورة يوليو، هما المحتل، والحاكم الذي ينتمي إلى أسرة محمد علي باشا.

وما دمنا بصدد الحديث عن شكل القرن العشرين، فإن الأفلام النضالية التي صنعت قبل عام **1952** كان أغلبها ينتمي إلى الفيلم التاريخي الذي يعود للقرون الغابرة، مثل فيلم "لاشين" و"أمير الانتقام" وقصص الأفلام البدوية.

وهكذا.. فإن قصص النضال في السينما المصرية، كانت في أغلبها من أحداث الماضي، تحاول الأفلام أن تجترها لتحكي البطولات الوطنية ضد الاستعمار، وأعوانه، وقد كثرت هذه الأفلام في فترة تجعل منها ظاهرة.

ويقف فيلم "مصطفي كامل" عند نقطتين تاريخيتين لهما أهمية ملحوظة في مصر القرن العشرين، الأول هو ثورة 1919، ثم عودة إلى عام 1891 حين كان مصطفى كامل تلميذا في المدرسة الخديوية، كأنما الفيلم يؤكد أن النضال السياسي متصل في مراحله التاريخية، وأن التاريخ يكرر ويجدد نفسه دوما، وذلك من خلال الأستاذ مجاهد الذي يعمل مدرسا للتاريخ أثناء ثورة 1919، وهو بهذا يحفظ قوانين التاريخ، ومفرداته ويعرف أن صفحاته تتكرر من وقت لآخر.

ومقدمة الفيلم كله مرتبطة بالتاريخ، فالأستاذ مجاهد يلقي على تلاميذه درس التاريخ من خلال رحلة تذكر لسيرة نضال مصطفى كامل، إذن فالفيلم هو أيضاً بمثابة حصة تاريخ للمتفرج.

وعن ثورة 1919فإن الفيلم يصور جماهير تحمل العلم المصري وهتف، وجنود بريطانيين يطلقون النار من مدفع رشاش عليهم، ثم مجموعة من المشاهد التاريخية، سعد زغلول والثورة، منها عربة مصفحة تطلق الرصاص نحو الجماهير، وسيدات في عربة حنطور يهتفن حاملات أعلاما صغيرة، ومظاهر للمقاومة الشعبية ضد المحتل وجنوده.

ويصور الفيلم ثورة **1919** كامتداد للتاريخ الذي عاش فيه مصطفى كامل، باعتبار أن هناك صلة قوية ربطت بين الأستاذ مجاهد والمجاهد مصطفى كامل. (لاحظ دلالة الأسماء هنا).

وتتداخل حصة التاريخ التي يلقيها المدرس على تلاميذه، مع نفس الحصة التي نشاهدها.. نحن في المقام الأول أمام حصة تاريخ، وإن كان للفيلم مغزاه السياسي. حيث يردد المدرس قائلا: "كان ذلك في عام **1891** وكان مصطفى كامل لا يزال طالبا في مدرسة الخديوية".

وقد قام عبد المنعم سعد بتلخيص سيناريو الفيلم في كتابه عن أحمد بدرخان، ويقول: نرى بائع الجرائد يهتف (عزل اللورد كرومر) ثم نشاهد برجا يطير منه سرب من الحمام وباب سجن يفتح، ويخرج منه عدد من المسجونين (نلاحظ هنا ما يقصده بدرخان، فخروج الحمام من البرج رمز للحرية والانطلاق، على نفس مستوى خروج المسجونين من السجن".

وينقل الفيلم جزءا من تاريخ مصر في بداية القرن العشرين من خلال مصطفى كامل، بل ورحلته إلى باريس؛ فالزعيم الشاب يعود من رحلته الدراسية في فرنسا لدراسه القانون، وقد وضع نصب عينيه أن يدافع عن وطنه، ويكون محاميا لقضية مصر، ثم يقوم بتأليف الحزب الوطني الذي يكون له منبرا ليعرض قضية وطنه، إلا أن قوات الاحتلال لا ترضى عن هذا فتناصبه العداء، ويبدأ بكتابة مقالات تهاجم استعمار بريطانيا لمصر، يمرض مصطفى كامل ويضطر أن يسافر لفرنسا للعلاج، وهناك تصله

أخبار عما حدث في قرية دنشواي، والمذابح التي تمت؛ فيجدها فرصة للسفر إلى لندن للمطالبة باستقلال بلاده، ويعود إلى مصر، لكن المرض يتمكن منه، ويموت وسط أسرته.

ويقول أنور أحمد، الذي جسد شخصية مصطفي كامل في الفيلم في مقال نشره في مجلة السينما والمسرح.. "إن حكاية الأستاذ مجاهد، وقصة حب ابنته لمصطفى كامل من طرف واحد، وما يتصل بهذا كله من حوار هو الشيء الوحيد الخيالي في الفيلم. وهذا أمر لا يتعارض مع الأمانة التاريخية أو الأصول الدرامية في كتابة تاريخ العظماء لإظهارها، في فيلم أو مسرحية".

ولعل مصطفى كامل هو الزعيم السياسي الأوحد في القرن العشرين (النصف الأول) الذي قدمت السينما المصرية فيلما عن حياته، ظهر الفيلم بعد نيف وأربعين عاما من رحيله. وهي نفس الفترة التي تبلغ بين ناصر **56**، والفيلم الذي تم إنتاجه عام **1996**. أي أن الشخص والأحداث كأنا قد صارا من التاريخ حين تم إنتاج الفيلم.

وإذا كان سعد زغلول قد ظهر في بداية فيلم "مصطفى كامل" بشكل هامشي، فان اسم الشخصية موجود، يتردد دوما، دون أن يظهر في عشرات الأفلام التي صارت من التاريخ، مثل فيلم "بين القصرين" لحسن الإمام **1964**، و"قاهر الظلام" لعاطف سالم **1977**، و"سيد درويش" لأحمد بدرخان **1966** وهو الفيلم الذي سمعنا فيه صوت مصطفى كامل باعتباره الحاضر الغائب، ويعكس ظهور سعد زغلول في هذه الأفلام

مكانته كزعيم وحب الناس له، من كافة الطبقات الاجتماعية، والفئات الفكرية فهو يسكن في قلوب الناس، ويشعلهم حماسا ضد الإنجليز. ويقوم سيد درويش، على سبيل المثال، بتأليف أوبريت من أجل استقبال الزعيم القادم إلى ميناء الإسكندرية.

وينتمي فيلم "سيد درويش" إلى السينما التاريخية بشكل أقرب إلى الكمال، فهناك قرابة ثلاثة وأربعين عاماً وأكثر بين الأحداث وبين تاريخ إنتاج الفيلم، أي أن الملابس قد تغيرت، وما حولها من أنظمة سياسية، وظواهر فنية وغنائية، وصار سيد درويش عام **1966** بمثابة فنان له تاريخه، يتم الاحتفال بعقود بعينها على وفاته.

وفيلم "سيد درويش" ينتمي إلى ما يسمى بسيرة حياة الفنان، حيث نرى الأحداث منذ ميلاد الفنان حتى يسلم روحه إلى بارئها.

وقد توقف الفيلم عند الجانب الوطني والمواقف التاريخية التي عرفت عن السيد درويش منذ طفولته وحتى وفاته، وهي كالتالي:

- في الطفولة، تدور معركة بين الأهالي وجنود الاحتلال الإنجليزي يشارك فيها الطفل مع صديقه حسن بقذف الحجارة على الجنود، ويصاب حسن برصاصة ترديه قتيلا.
- في طفولته، كذلك، يصحب سيد درويش منشدا ضريرا من أبناء كوم الدكة إلى أحد المسارح كي يستمعا إلى خطاب الزعيم مصطفى كامل الذي استهله بقوله: "بلادي بلادي لك

حبي وفؤادي"، وهو مطلع نشيده الشهير الذي صار نشيدا قوميا في مصر.

- في شبابه اشترك سيد درويش في معركتين مع الجنود البريطانيين، الأولى حين تعرضوا لجليلة ومعلمتها، فتصدى لهم، وتشاجر معهم، وقاد العربة الحنطور التي تركبها جليلة ومعلمتها وابتعد بهما عن الخطر وأوصلهما إلى بيتهما، وكانت تلك بداية العلاقة بين سيد درويش وجليلة.

- المعركة الثانية، فهي حين استوقفه جندي إنجليزي مسلح وأهانه، وحاول أن يسلب منه أمواله، فما كان من سيد درويش إلا أن ضرب الجندي البريطاني بروسية إسكندراني، وراح يولي الفرار، حيث تعرفت عليه حياة صبري، وخبأته، وكانت أيضاً بداية قصة حب جمعت بينهما وهي الفنانة التي اشتركت معه بالتمثيل والغناء في فرقته.

- دعي سيد درويش أثناء الحرب العالمية الأولى، لإحياء حفل زفاف ابن عمدة بإحدى القرى، حيث شهد الجنود يقتادون الشبان قسرا ليشاركوا بالعمل في الجيش الانجليزي، وفي المشهد يقوم رجال الاحتلال باغتصاب بهائم الفلاحين ومحاصيلهم، فيغضب ويرفض الغناء في فرح العمدة، بينما القرية كلها في مأتم، ويوحي الفيلم أن هذا الموقف ألهم الملحن أغنيته الشهيرة "يا عزيز عيني والسلطة أخدت ولدي".

- شارك في مظاهرات ثورة عام 1919 بنفسه وبأناشيده التي حفظها الشعب من كل الطوائف.
- هناك ضمن مسرحياته الغنائية يوجد العديد من الأناشيد الوطنية والأغاني النقدية الساخرة، وقد أزعج هذا السراي والمحتلين. وتم تهديده بإيقاف أوبريت "العشرة الطيبة" عن طريق استخدام القوة.
- حين علم سيد درويش بعودة الزعيم سعد زغلول من منفاه عام 1923 عاد إلى مدينته الإسكندرية كي يقوم بتحفيظ تلاميذ المدارس نشيده: "مصرنا وطننا.. سعدنا وأملنا" لكن الفنان يموت بأزمة قلبية قبل أن يشارك في استقبال سعد زغلول.

إذن، نحن أمام فيلم حول فنان كان له دوره الاجتماعي والوطني، فتحولت سيرة حياته إلى مرحلة تاريخية مهمة، ويعكس الفيلم ما كان عليه التاريخ من خلال ديكور البيوت في كوم الدكة، والقاهرة وسوريا، وأيضاً شكل الملاهي الليلية التي كان سيد درويش يتردد عليها ويؤمها، وقد جاء في مقال منشور في مجلة "الكواكب" عام 1983 بقلم سامي السلاموني. "أنه قد وفق الفنان عبد الفتاح البيلي في تصميم ديكورات واقعية ملائمة تماما للمرحلة التاريخية، مع لمسة جمالية لا تخطئها العين، وبلغ توفيقه مداه في تصميمه للحارة بحي كوم الدكة.. حتى ليخيل إليه أن المناظر صورت في الواقع لا داخل الأستوديو.... من هناته الصغيرة

أن خطوط اللافتات "بار السبع بنات"، "مسرح دي باري"، "قهوة السعادة"، وغيرها كلها مكتوبة بخط واحد متشابه.. وآثار الجدة بادية عليها، حتى ليخيل إليك أن الخطاط قد انتهى من كتابتها قبل التصوير مباشرة".

ويقول السلاموني في موقع آخر من نفس المقال عن فيلم "سيد درويش": "مع أن حياة سيد درويش الحافلة بعوامل الاضطراب والصراع الخارجي والداخلي كانت بحاجة – في رأيي- إلى سيمفونية عالية النبرة صاخبة الإيقاع. تصطرع فيها المواقف والمشاعر والشخصيات كاصطخاب الموج في عرض البحر، ولعل هذا هو سر الحيرة التي كانت تنتابني كلما شاهدت هذا الفيلم بالرغم من إعجابي الشديد به".

إذن.. فقد تم رصد هذه المرحلة من التاريخ المصري حتى عام **1923**، حتى فيلم سيد درويش، من خلال مناضل سياسي، ثم من خلال ملحن، ومطرب له نضالاته السياسية سواء في أغنياته التي تغنى بها الناس، أو من خلال مواقفه.

أما الشخصية الثالثة، فهي أديب اعتلى المناصب الوزارية، واتسم في حياته العامة بأنه جدلي، يثير من حوله الخلاف والحوار، وهو كاتب وروائي وصاحب رؤية، وهو الدكتور طه حسين الذي كان أول من حصل على الدكتوراه في الأدب في مصر، ومن أوائل من سافروا لتحضير رسالات علمية خارج مصر.

إذن، فطه حسين صانع قرار اجتماعي وسياسي، ترك وراءه الكثير من المعارك الفكرية والسياسية من بينها قضية كتاب "حديث الشعر الجاهلي" عام 1926.. والفيلم مأخوذ عن كتاب غير موثق لكمال الملاخ باسم "قاهر الظلام" كتب له السيناريو ثلاثة من غير المتخصصين في كتابة هذا النوع من الأفلام، وهم: موسى صبري، ورفيق الصبان، وسمير عبد العظيم، وكما نرى في أفلام عن عظماء الوطن الذين صنعوا تاريخه، وكانوا أهم ملامحه في القرن العشرين، فإن الفيلم يبدأ مع الطفولة المبكرة لطه حسين حين فقد بصره، تبعا لمحاولات علاجه الخاطئة علي يدي حلاق الصحة، وذلك في قريته التي تربى بها.

وحسب المظاهر والمشاهد التي دارت في القرية التي ولد بها طه حسين؛ فإن القرية المصرية تبدو وكأن التاريخ لم يطأها بقدمه لزمن طويل، فالأفق له نفس الاتساع والملابس لم تتغير، وأيضاً لهجة الناس وحيواتهم في البيوت الضيقة، إلى جوار المزارع والمواشي، وأيضاً الأساليب البدائية للعلاج، والتي فقد الطفل طه حسين بصره علي أثر استخدام واحد من هذه الأساليب، فصار ضريرا في هذه السن.

وتبدأ الأحداث التاريخية الحقيقية للفيلم بنزول طه حسين إلى القاهرة، حيث التحق بالأزهر، يرتدي ملابس الجامعة الدينية، وأخوه إلى جواره منبهرا بالمدينة، ويتوقف الفيلم عند مرحلة ممتدة، منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر حتى عين وزيرا في الثلاثينيات، وهو المولود عام 1889.

وقد كتب عيسي مختار في نشرة نادي سينما القاهرة – 23 ابريل 1979 – "أن عاطف سالم استطاع أن يقدم لنا صورة واقعية مؤثرة لطفولة طه حسين وصباه في قريته "الكيلو" حيث أنه كان موفقا للغاية في اختيار وتوجيه ذلك الطفل الصغير الموهوب الذي أدى دور طه حسين أثناء طفولته. كما أن المخرج تحرى الدقة في اختيار مواقع التصوير الخارجي حيث أنها كانت ملائمة تماماً للمضمون الدرامي لأحداث الفيلم. وذلك في كل من القرية والقاهرة ثم في مونبيليه وباريس".

وتلعب الملابس دورا بارزا في صياغة الأحداث بالتاريخ، سواء في ملابس الشيخ طه حسين الأزهرية، ثم في القبعة التي ارتداها وهو في باريس، واختار المخرج شوارع قديمة من مدينة مونبيليه حيث التقى لأول مرة بسوزان.. ومثل هذه الشوارع لم يتحرك من حولها الزمن كثيراً.

وكما أشرنا، فإن طه حسين شخص جدلي شهد التاريخ له، وانتقل الفيلم بنا إلى أكثر من مكان كان شاهدا على حياة الأديب والسياسي، مثل موقفه في كتاب "من حديث الشعر الجاهلي"، الذي دفع بطلاب الجامعة إلى التظاهر ضده، والمطالبة بأن يترك الجامعة.

والفيلم يتتبع رحلة طه حسين الشخصية، أكثر مما ترى رحلته ككاتب، وهو يهتم بحياته الاجتماعية، دون التوقف عند حياته المهنية أو موقفه السياسي، فنحن نرى طلبة الجامعة مثلا يتظاهرون بسقوط الوزير الكفيف دون أن ندري السبب الحقيقي الذي جعلهم يتظاهرون ضده،

كما أن الفيلم قد توقف عند مرحلة تاريخية معينة من حياة طه حسين، حين تولى وزارة المعارف وأصدر قرار مجانية التعليم.

لكن الحياة الخاصة لطه حسين، غلبت على أحداث الفيلم، ولا يمنع هذا من إزاحة الجانب التاريخي عن الفيلم، سواء فيما يتعلق بالديكور أو الملابس أو حتى تسريحة الشعر، بالنسبة لهذه الأخيرة، فإن الفيلم لم يكن مطابقا للواقع، قياسا إلى الصور التي نشرت في العدد الخاص من مجلة الهلال عن طه حسين، حيث بدا كثيف الشعر، بشكل قد يفقد النجم من طراز محمود يس وسامته، مما قد يفقد الإحساس بالصدق".

والسينما التي اختارت من السياسيين مصطفي كامل دون غيره كما تقدمه في فيلم، قد اختارت فنانا واحدا هو سيد درويش، وهو فنان له مكانته الفريدة ولا يتكرر، ثم قدمت السينما في عام **1999** فيلما عن حياة أم كلثوم بعنوان "كوكب الشرق" من إخراج محمد فاضل، والفيلم تم عرضه لأول مرة جماهيريا بعد رحيل أم كلثوم بربع قرن تقريبا، أي أن أم كلثوم وملابسها والمرحلة الاجتماعية والسياسية التي تنتمي إليها قد صارت بذلك في التاريخ.

وفي هذه الأفلام، فإن السينما لا تعيد تجسيد شخصية بعينها، ولكن شخصيات عديدة كانت تدور في فلك الشخصية الرئيسية، فإذا كنا قد رأينا سلامة حجازي في فيلم "سيد درويش" فإن العديد من الشخصيات الفنية المعاصرة قد جسدت في فيلم "كوكب الشرق" مثل أحمد رامي، مصطفي أمين، محمد القصبجي، ومحمد عبد الوهاب، شريف صبري،

وأيضاً الملك فاروق، وأميرات القصر الملكي، وجمال عبد الناصر، وبعض رجال الثورة، ويقول محمد فاضل تعقيبا على أن الفيلم قد بدأت أحداثه منذ عام **1944**، وكانت كوكب الشرق في قمة نضجها الفني إلى أن رحلت عن العالم عام **1975**:

"نحن لا نستعرض حياتها، ولكن نحاول توصيل وجهة نظر محددة نقول من خلالها أن الفنانة العظيمة ضحت بحياتها الشخصية وبصحتها من أجل فنها، ثم استبدلت بكل هذا حبها للوطن وقامت بجولتها الشهيرة بعد نكسة **1967**، ولم تكن الجولة كما يتصور الكثيرون لجمع الأموال للمجهود الحربي، لأنها كانت تستطيع أن تقيم هذه الحفلات في مصر ويأتي إليها العرب من كل فج عميق، وتحصل على نفس ما جمعته ويزيد، لم تكن جولتها هدفها جمع بضعه ملايين للمساعدة في إعادة بناء الجيش، بل كان هدفها أعمق وأهم، وهو أن تقول للعالم أن مصر مازالت صامدة.. لم تركع ولن تستسلم، وستحارب من جديد".

إذن.. فالشخصيات التاريخية التي تنتمي إلى القرن العشرين كان لها جميعا مواقف وطنية ونضالية، وارتبطت بالوطن. وعن هذا الدور الوطني أجاب فاضل على سؤال ردده مجدي الطيب في مجلة "فن" – **5** ابريل **1999** – قائلا:

"أن الدور الوطني الكبير الذي لعبته أم كلثوم عقب هزيمة **1967** هو جزء أساسي من الفيلم، ومن خلاله نكشف سرا مثيراً حول اتخاذ أم كلثوم قرارا انفعاليا باعتزال الغناء عقب الهزيمة، ولكنها تراجعت بعد

اتصال هاتفي أجراه معها مسرح الأوليمبيا في فرنسا يعرض عليها إلغاء الحفل الذي كان مزمعا أن تحييه تقديراً منه لظروفها. والظروف التي تمر بها مصر، ورأت – من جانبها – أن الاعتزال في ظل الظروف الصعبة التي يعيشها الوطن بمثابة هروب من المعركة، فتراجعت عن قرارها. وخرجت من عزلتها ثم سافرت إلى باريس، وأحيت الحفل في نوفمبر من عام **1967**، وواجهت الجمهور الكبير الذي كان يضم طوائف عديدة من جنسيات عربية وغربية، وفي غمار النجاح الهائل للحفل كانت قد اتخذت قرارها الوطني بتنظيم جولة غنائية في الوطن العربي من مشرقه إلى مغربه فشملت الجولة تونس والجزائر والمغرب ولبنان والسودان والكويت والإمارات.

"وهنا يشير الفيلم بكثير من الانبهار والتقدير إلى أن هذه السيدة العظيمة قامت بتلك الجولة، التي استهدفت دعم المجهود الحربي، وهي تنهي العام التاسع والستين من عمرها، وعلي الرغم من متاعبها الصحية وإرهاقها الشخصي نتيجة للسفر بالطائرات وللاستقبالات الجماهيرية المتكررة، فإنها تناست كل هذا، وتفرغت لأداء هذا الدور الوطني على أكمل وجه".

ويبدأ الفيلم بالسيدة أم كلثوم، وهي تتسلم نيشان الكمال من الملك فاروق، دليلا على مكانتها الاجتماعية والفنية، وهي أيضاً فيما بعد تتسلم قلادة النيل من جمال عبد الناصر، كما أنها تذهب لزيارة الكاتب مصطفى أمين في سجنه، بعد أن أودعه جمال عبد الناصر السجن.

الفيلم إذن يبدأ تاريخيا في مرحلة النضج التي بلغتها أم كلثوم، وخلال تلك الفترة بلغت ذروة النجاح والتجاوب الجماهيري، لكنها لم تستسلم لإغراء هذا النجاح، وسعت إلى توظيف صوتها – كما يقول المخرج – في خدمة وطنها وأمتها، غير مواقف مشرفة.

وكما أشرنا، فإن الفيلم أعاد تجسيد للعديد من الشخصيات التي صارت تاريخا فنيا معاصرا، وهو بذلك الفيلم الأكثر اهتماماً بالشخصيات المعاشة، وبالظروف الحياتية لكل منها، ونحن هنا لسنا بصدد الحديث عن قيمة الفيلم الفنية، ولكن عن مدى مصداقيته، فلا شك أن كاتب السيناريو إبراهيم الموجى قد عاد إلى العديد من المراجع المكتوبة والمصورة، وذلك من أجل استعادة زمن انصرم.

وذلك بالطبع يختلف عن تجربة تصوير الماضي على أنه من الحاضر، خاصة في عالم الفنون، في أفلام تم تصويرها عن حياة أنور وجدي (طريق الدموع)، وعن توفيق الحكيم (عصفور الشرق). وقد حاولنا هنا التوقف عند شكل القرن العشرين، خاصة نصفه الأول، كما عاشته بعض الشخصيات البارزة في النضال الوطني والفني، وأيضاً كما قامت السينما بتصوير هذا التاريخ.

الفصل السابع عشر

الحرافيش .. تاريخ حارة

في رواية "الحرافيش" لنجيب محفوظ، قام المؤلف بتحريك أكثر من عشرة أجيال من أسرة عاشور الناجي، فيما يقارب القرون العديدة، وبلغ الذكاء بالكاتب أنه قام بإيقاف وتثبيت الزمن في حين تحرك الأشخاص فوق الزمن،

مثلما يقوم رجل ما بالتحرك فوق أحد السيور التي تجعله يبدو كأنه ينطلق إلى الإمام بسرعة، رغم أنه في الحقيقة ثابت في مكانه.

حدث هذا في الرواية التي نشرها نجيب محفوظ في منتصف السبعينيات، لكن في السينما اختلف الأمر كثيراً، فالأحداث تدور في أزمنة قديمة تبدو فيها الأحياء مغلقة، ويمكنك أن تراها حسبما تشير الأحداث، فأحداث فيلم "الجوع" لعلي بدرخان **1987**، تشير أن الوقائع دارت قبل ذلك بمائة سنة، وأحداث فيلم "شهد الملكة" تشير إلى أن الحي الذي تدور فيه الأحداث في فترة اجتماعية، كانت هناك سلطة قوية من أقسام الشرطة على الحي وأبنائه ومصائره، وصار الفتوة أضعف من مأمور القسم، يؤتمر بأمره ويعمل له ألف حساب.

وأفلام الحرافيش، والفتوات، تدور أغلبها في بيئات شعبية شبه معزولة عن المجتمع، وكأنها جزء لا تتغير فيه وقائع الحياة، ولو جمعنا هذه الأفلام معا، ورأيناها لهالنا أنها مثل الرواية ثابتة الأزمنة تقريبا، تتحرك فيها الشخصيات مثلما يمشي فوق السير المتحرك المشار إليه.

والشخصيات الرئيسية في هذه الأفلام هي الفتوة، إنه فارس الحارة على طريقته الخاصة، سلاحه هو النبوت، ويستمد قوته من جبروته، وعضلاته.

هذا الفارس الذي ظهر في السينما المصرية تحت اسم (الفتوة) هو شخصية شعبية عاشت في أحياء مصر من عمرها، ولم يندثر هنا الفتوة يحمل السلاح من أجل سيادة العدل، والسلاح هنا عبارة عن عصا غليظة طويلة مرصعة بمسامير نحاسية كبيرة الرأس يمكنها أن تهشم أي أجساد تطولها.. ويرتبط استخدام السلاح عند هذا الفارس الشعبي بأشياء عديدة منها فتوة الشباب وفورانه والقدرة البارعة على استخدام (النبوت) ثم بوجود مجموعة من الأتباع يسيرون تحت ظله وظل صاحبه، يأتمرون بأمره فإذا كان طاغية فويل لهؤلاء الذين يقعون تحت طائلة مطالبه المتعددة..

وفي أغلب أحوال الفتوات الذين ظهروا في السينما المصرية فإن هذا البطل شعبي إنسان فقير معدم غالبا يستفيد كثيرا بعد أن يشتهر نبوته ويعلن نفسه (فتوة) فيصعد السلم الاجتماعي ويرتقي الدرجات ويتحول

من رجل وضيع إلى نبيل من خلال ارتباطه غالبا بامرأة ثرية تشتهي فحولته وقوته الجسدية فتتخذه زوجا يدافع عنها وتستظل به..

وفي هذه الحقبة من التاريخ، فإن البقاء للأقوى والسيطرة دائما على الضعيف، وقد اهتم الروائي نجيب محفوظ بعالم الفتوات في السيناريوهات التي كتبها خصيصا للسينما، ثم في رواياته العديدة مثل (أولاد حارتنا)، (الحرافيش) والعشرات من القصص القصيرة مثل (الرجل الثاني) ورغم أن البعض حاول أن يتناول عالم الحرافيش الفتوات في تجارب فردية إلا أن نجيب محفوظ هو الصانع الجيد لهذه الشخصية التي خرجت من جعبته كاملة الملامح محدودة الهوية. وقد اهتم نجيب محفوظ دوما بصراع الفتوات على السلطة، ومدى احتفاظ كل منهم بصولجانه – النبوت– مرتفعا مستعدا للضرب في أي لحظة يبدو فيها الخطر على سلطانه، وعلى العرش الذي امتطاه بقوته وعنفوانه.

كما اهتم الكاتب أيضا بربط هذا الصراع بالغيبيات وعلاقة الإنسان بالكون والقدر من حوله، وقد فسر البعض هذه الروايات تفسيرات تسببت في منعها من الصدور في بعض الدول العربية. وما يهمنا في هذه الدراسة أن الأفلام كلها تدور في إطار تاريخي، تعكس شكل المكان، والملابس، وأفكار الناس..

تقول خيرية البشلاوى في مقال لها تحت عنوان (أزمة النص والفيلم) العدد **30** من مجلة الفنون – أن السينما (طوعت أعمال نجيب محفوظ لمقتضياتها وإمكانياتها الخاصة بها وأخضعت شخصياتها لظروفها هي

ولطاقم الممثلين. ولا يهم بعد ذلك أن يصير الطويل قصيرا والكبير صغيرا. ولا أن يتغير ترتيب الحوادث ومواقع الشخصيات ولا أن تضيف أحداثا أو تخلق شخصيات مثلما أضيفت أمكنة أخرى بغض النظر عن دلالة هذه الأمكنة ودورها الحتمي بالنسبة للشخصيات وللأحداث وحتى لمفهوم الرواية ككل، بل ولا يهم أن تحور بعض الأحداث وتحد من مضامينها لكي تناسب (الشباك).. هذا الفتوة الطاغية المهيمن والذي تخضع لسلطاته العملية الإنتاجية بكاملها".

ولأننا ندرس السينما والتاريخ التي صاحبت ظاهرة أفلام الفتوات في السينما المصرية، فسوف نتناول هنا هذه الظاهرة من خلال شكل المجتمع الذي نعيش فيه.. فقد بدا أن الحارة المصرية كانت عالما مغلقا يحكمه الفتوات، رغم وجود القانون خارج هذه الحارات والأحياء، فالشرطة غالبا شخصية هامشية أو ضعيفة – مثلما سنرى– وقليلا ما تتدخل لفض نزاع أو لمنع فرض إتاوة.. كما أن الحالات التي ظهر فيها رجل الشرطة في هذه الأعمال كان ضعيفاً.

إذا كان فيلم "فتوات الحسينية" **1954** هو أول أفلام هذه المجموعة السينمائية؛ فإنه يمكن أن نعتبر أن تناول فيلم "الفتوة" **1958** يعطي تفسيرا لهذه الظاهرة. رغم أن اسم الفتوة هنا مجازا قياسا إلى الظاهرة بصفة عامة، فليس هريدي فتوة من فتوات الحارة الشعبية، ولكنه يسلك فيما بعد سلوك الفتوات وذلك كأن نقول أن ميرسو في رواية "الغريب" لكامي ليس بطلا عبثيا مثل شخصيات مسرح العبث، ولكنه عبثي

السلوك، فقد جاء هريدي من قريته إلى القاهرة يبحث عن لقمة العيش ويكتشف أن أبو زيد يسيطر على السوق، إذن فهذا التاجر هو الفتوة الذي يسيطر بقوته وأمواله على المكان المحاط بسور.. ولا يمكن لأحد أن يهزمه إلا إذا كان قويا مثله.. يستطيع أن ينتزع منه عرشه كي تبقى اللعبة أزلية، فهريدي يقرر الوقوف في وجه أبو زيد.. ويجد استجابة من بعض تجار سوق الجملة غير علنية، فيزودونه بالمال، ويفهم من خصمه سر السوق، ثم يسعى للسيطرة على المكان بعد أن يهزم أبو زيد ويتحول هو إلى فتوة طاغية، ويمارس نفس اللعبة.. لعبة مقعد الطاغية، وقد تم إنتاج فيلم الفتوة لتنتفي عنه سمة العمل التاريخي، لكننا نذكر هذا الفيلم من أجل معنى "الفتوة" لا أكثر؛ ففي فيلم نيازي مصطفى "فتوات الحسينية" رأينا صراعا بين فتوات عتاة يحاول كل منهم التخلص من الآخر بكل ما يمتلك من سلطان. وإذا كان رجل قد دخل السجن غدرا من منافسه الذي أعلن طغيانه على الحارة، فإن المعركة الأخيرة التي تدور بعد خروج المسجون تكون فاصلة بين عهد وآخر.. هي معركة لغتها الهراوة الغليظة أو النبوت.. شديدة العنف... بل هي أشد فتكا من السيف الذي يغمده الفارس في صدر خصمه لأن على الفتوة أن ينهال بكل ما يملك فوق جمجمته كي يكون قتله أسرع وأكثر ضمانا.. ولذا فما أن تنهال الهراوة على أحد المتصارعين حتى يتدفق شامخا وسط تهاليل أهل الحارة هاتفين باسمه على طريقة "مات الملك، عاش الملك"، لكن الملك القديم مات هنا بأسلوب لا يعرف الرحمة.. إذن، ففي هذا التاريخ،

النبوت هو سلاح المواجهة، بما يعكس بدائية الحياة في هذه الأحياء التي تبدو بالفعل منعزلة عن الواقع من حولها.

وإذا كان فيلم "فتوات الحسينية" يشكل حالة خاصة في فترة زمنية معينة انتشرت فيه الأفلام المرتبطة بسينما الحركة فإن فيلم "فتوات بولاق" الذي أخرجه يحيى العلمي عام **1978** هو أول عودة إلى أفلام الحرافيش التي أصبحت ظاهرة سينما الثمانينيات في مصر، وقد أخرجت السينما المصرية في هذه السنوات عدة أفلام مأخوذة عن نجيب محفوظ عدا فيلم واحد لعبد الحي أديب ويسري الجندي هو "سعد اليتيم" أما الأفلام المحفوظية فهناك ستة منها مأخوذة عن "الحرافيش" وهي "المطارد" لسمير سيف **1985**، و"شهد الملكة" **1984**و"الحرافيش" **1985** لحسام الدين مصطفى و"الجوع" عن أقصوصة "ساق النعمة" من إخراج علي بدرخان **1987**، ثم"التوت والنبوت"**1987** لنيازي مصطفى، و"أصدقاء الشيطان" لأحمد ياسين **1989**. أما فيلم "فتوات بولاق" فمأخوذ عن احدى حكايات "أولاد حارتنا"، بينما أخذ فيلم "الشيطان يعظ" عنوان المجموعة القصصية التي ضمت اقصوصة "الرجل الثاني" التي أخذ عنها الفيلم.

وفي بداية فيلم "فتوات بولاق" نرى سقوط ميمون الفتوة القديم – فريد شوقي – في معركة خاسرة غير متكافئة مع فتوة جديدة استطاع أن يشله بضربة فيعلن عن تولي مساعده عباس – حسن حامد – فتوة جديد.

يقول الناقد مجدي فهمي في مجلة الشبكة: "أن الفتوة القديم بعد هزيمته "انسحب كالنمر الجريح" سيد الحارة الأول، ليتحول إلى نمر عجوز عاجز، يمضي كل وقته في خمارة شعبية صغيرة بالحارة ذاتها يأكل لحم الرأس المسلوق، ويجرع تلك الخمر في نوع من القرع الخشبي، وتعرف باسم البوظة، بالمجان.. ورغم أنف صاحب الخمارة".

الخمارة باسمها القديم توحي بالتاريخ، وأيضاً بشكل روادها وملابسهم وعلاقاتهم ببعضهم البعض، وإلى الخمارة يجيء شاب يشكو للفتوة أن الناس تسخر منه في الحارة لعمله الوضيع مما لا يمكنه من الزواج من المرأة التي يحبها فيسعى ميمون إلى ضم محروس – نور الشريف – إلى عرين الفتوة الجديد. وكي يحدث ذلك فعليه أن يكون قويا، وأن يمتثل لأوامر الفتوة حتى لو طلب منه أن يقتل حبيبته، ولأنه لا يستطيع التكيف مع هذه المجتمع الشرس، يحاول الهروب من الحارة فيقف له رجال الفتوة ويضربونه ضربا مبرحا، ثم يتمكن من الهرب بمساعدة ميمون..

والرحيل عن الحارة في حالة الهزيمة هو منفي دائم أو مؤقت قامت به شخصيات كثيرة في كل أفلام الفنوات. والرحيل ليس هروبا بقدر ما هو استعداد لعودة أكثر قوة وكفاءة، مثلما رحل الزوج في "المطارد" وزوج آخر في "شهد الملكة" عاد كي يقتل زوجته التي هام بها الرجال حبا، وكذلك شطا في "الشيطان يعظ"، كما هرب خضر الناجي في فيلم "الحرافيش" كي يعود أكثر قوة، وليتولى زمام الحارة.

إذن لقد فر محروس كي يعاود رحلة الرجوع إلى الحارة التي هرب منها رغما عنه، أو اتقاء لشر الفتوة، ومن المهم أيضاً أن نشير إلى أن أسباب الهرب أو العودة إلى الحارة مرتبطة دوما بامرأة، فقد عاد محروس كي يفاجأ بأن أحد أصدقائه المقربين قد تقرب من حبيبته لأنه لم يشأ أن يقتلها، ويفاجأ أن صديقه وحبيبته يخوناه، فيقتله خلسة، ثم يقتل حبيبته.. ويصاب بالجنون.

ومحروس ليس سوى حرفوش صغير لا يسعى إلى منصب الفتوة، وكل ما يرنو إليه أن يكون رجلا من رجال الفتوة يقتل خلسة من أجل امرأة.. وهو دائما مضروب، مطارد ليست فيه ملامح البطل المنشود فيتحول إلى مجنون يجري الأطفال خلفه للسخرية منه.. وتظل الحارة تبحث عن فتوة آخر.

إذن.. فالفتوة هو الحاكم الأول في المنطقة وهو يمتلك مقدرات المكان، وغالبا ما ينتقل هذا الفتوة إلى مكان آخر، وكأن الحارة التي يحكمها الفتوة وطن منعزل عن العالم.

في فيلم "الشيطان يعظ" نرى نفس الحدوتة تقريبا، فشطا الحجري يذهب إلى فتوة سابق ليوسطه لكي يكون قريبا من الفتوة الديناري، وإذا كان محروس يعمل في جلاء النحاس، فإن شطا يعمل في مهنة متواضعة أيضاً ككواء ثياب، وإذا كان عباس قد طلب من محروس أن يقتل الفتاة التي يحبها هذا الأخير، فإن الفتوة يطلب من شطا البحث عن أجمل فتيات الحارة وإحضارها إليه، إنها وداد التي يحبها، لذا فإنه يهرب من الحارة مع

فتاته إلى حارة بعيدة يسيطر عليها فتوة آخر وعدو لدود للديناري.. هذا الفتوة شبلي يطلب الفتاة لنفسه، فيأمر الزوج أن يطلق زوجته كي يتزوجها هو، وعندما يرفض شطا يفتحم رجال الفتوة مسكنه فيضربونه ويغتصب شبلي الزوجة أمام عيني زوجها، دفع هذا الحادث الزوجين إلى العودة لحارة الديناري وطلبا من الفتوة أن ينتقم للمرأة التي كان يود خطبتها.

هنا تقوم معارك بين الفتوات تنهال فيها الهروات الضخمة، ويغرس فيها شطا سكينه في صدر غريمه الذي اغتصب زوجته، ويخرج الكبد ويرفعه وسط الجماهير في نفس اللحظة التي يغمد في صدره سكين جاءته من قبل أحد رجال الفتوة المقتول.

وعن العلاقة بين الفيلمين كتب مجدي فهمي أن "النتيجة في نظري مختلفة تماما، ففيلم يحيي العلمي خاطب الجماهير بمفاهيم غير تلك التي ذهب إليها أشرف فهمي، العلمي قدم فيلم مغامرات، أشرف قدم فيلم أبعاد وإسقاطات. فالفتوة في "الشيطان يعظ" ليس مجرد فتوة، هو قد يكون حاكما. قد يكون سلطة، قد يكون دولة مستعمرة تراها وفقا للعين، التي تنظر بها إليه، وهي في جميع الحالات شخصيات تكاد تبرز معالمها من الشاشة".

أما مجموعة الأفلام المأخوذة عن حكاية الحرافيش فقد ظهرت في فترات متقاربة لدرجة أن حسام الدين مصطفى أخرج فيلمين هما: "شهد الملكة" و"الحرافيش" في نفس الفترة. فكان يخرج من هذا الأستوديو كي

يستكمل أحداث الفيلم في أستوديو آخر، أو قد يستفيد من نفس الماكياج، والملابس والديكور، وأشرف معه صلاح قابيل في دور الفتوة الذي يتمكن من السيطرة على الحارة في أحد الفيلمين، ثم هو الطامع أبدا في اختطاف منصب الفتوة من أسرة الناجي منتظرة سنوات طويلة كي يتمكن من المنصب بلا جدوى.

"شهد الملكة" هو شهد ملكة النحل التي تجذب برائحتها وأنوثتها عشرات الذكور الذين يطاردونها حتى يتمكن أحدهم من امتلاكها ثم يموت أو تموت هي.. المرأة هي زهيرة التي تمثل روح الجمال الفتاك الذي يصعق الناظرين. وعلي حد قول الكاتب. وهي امرأة تدوس في صعودها الطبقي – كما تكتب خيرية البشلاوي – مجلة الفنون العدد **28** – جماجم الرجال مستخدمة سلاح الجنس، وهي ليست من الجمال في شيء برغم المبالغة في الماكياج والإسراف الشديد في عنصر الملابس، علما بأن الملابس التي ارتدتها نادية الجندي لا علاقة لها أبدا بما كانت ترتديه "زهيرة" التي ترتدي ملاءات القريشة الفاخرة وعرائس البراقع الذهبية، ولم تكن ترتدي القبعات ولا أغطية الرأس الغريبة، ولا الفساتين التي تنتمي إلى تقاليع الربع الأخير من القرن العشرين بينما تعيش في الربع الأول".

فالرجال الذين يطاردون ملكة النحل هم: السماك الأنيق، والناجي الأكبر، والفران، والفتوة، والمأمور، وشيخ الحارة، ورجال آخرون، أما ذكر النحل الذي تريده الملكة وتحس بقوته فهو الناجي رغم أنه متزوج،

إلا أنه في رأيها رمز الرجولة. وهؤلاء الرجال يتعاقبون علي الملكة، فتلفظهم الواحد تلو الآخر كأنها تصطاد بضع ذبابات، وزهيرة تصعد السلم الاجتماعي بمكيافيلية تحسد عليها، وهي تستخدم كل الأسلحة المتاحة لها، جمال مليء بعظام بارزة ومكائد الأنثى لإيقاع الرجال الأقوياء في حبائلها. هؤلاء الرجال يصبحون – رغم ما يتمتعون به من قوة– ظلالا باهتة. يأتمرون بأمرها ويمشون في ركابها، حتى إذا قضت وترها من رجل انتقلت إلى غيره، حتى الذكر الأكبر الذي تحبه وتنشده ما يلبث أن يطاردها مثل بقية الذكور. فيتحطم مثل الجميع بعد أن يهجر بيته من أجلها. رغم أنه يعرف ماضيها وأسلوبها في اصطياد الرجال.

وفي هذا الفيلم لم يكن الفتوة أو حياته الخاصة، شخصية رئيسية في الفيلم، رغم أن الفيلم بدأ بحفل تنصيب الفتوة الذي انتصر على خصم له. وهذا الرجل الذي يهزم الرجال هزمه امرأة ونوح الغراب هذا رجل كثير المشاجرات، فقأت عينه في إحدى هذه المعارك.

أما في فيلم "الحرافيش" فقد استطاعت المرأة أيضاً في هذه الحقبة من التاريخ أن تهزم الفتوة أو سليمان الناجي بكل أنوثتها، فسنية السمرى امرأة ثرية جميلة ترى فيه فتوة الحي بجبروته ورجولته فتقع في هواه، وعندما يسألها الزواج تطلب منه أن يطلق زوجته الأولى فتحية فيترك قاع الحارة إلى قصر المرأة ويصبح تاجرا في الظاهر، فتوة أمام سكان الحارة الذين يشترون من بضاعته. وينجب من سنية ولدين يقع بينهما صراع دموي من أجل حب نفس المرأة.

وهذا الفيلم المأخوذ عن فصل "الحب والقضبان" اختلف كثيرا عن النص الأدبي. ولأنه ليس مجالنا في المقارنة بين النصوص إلا في حدود ما نتناوله، فإن الهروب الذي يقوم به الأخ الأكبر خضر الناجي هو هروب قدري بعد أن تعرض لافتراءات زوجة أخيه التي تحبه وتسعى للسيطرة علي البيت.

وهذا الهروب هو نوع من البيات الشتوي للعودة أكثر قوة وعطاء، فهو يعمل بالتجارة ويعود ليظهر في الوقت المناسب كي يباري عتريس الطامع في منصب الفتوة بعد أن أصاب العجز الأب سليمان، كما أنه ينقذ تجارة الأسرة من الإفلاس، وفي الفيلم رأينا "بكر" يقوم بغمد سكين في صدر أخيه لولا أن رضوانة تتدخل بينهما فيكون السكين من نصيبها، وفي الرواية فإن بكر يهرب بدلا من قتل أخيه، وهي حالة هروب قدرية أخرى.

وقد بدا في هذا الفيلم مدى ما يتمتع به حاكم الحارة في تلك الآونة من جبروت ثم مدى ما يحدث له من مهانة عندما تنكسر أنيابه المفترسة، فامرأته تذهب إلى رجل آخر في سن أبنائها وتختفي أيضاً من الحارة، وفي المبارزة الثانية بينه وبين عتريس يبدو مهزوما قبل أن يرفع نبوته، بينما يقف عتريس قويا شامخا، وهو الذي انهزم في مبارزة مثيلة مع سليمان الناجي، ومن الطريف أن عتريس ينحني أمام خضر الناجي عند عودته ويطلب منه الغفران في نفس المعركة لأنه يعرف أن المواجهة هنا غير متكافئة، ويتولى خضر مهام الفتونة.

وفيما بين هاتين المعركتين العاتيتين فإن الفتوة، ثم أهل الحارة – الحرافيش – ينشغلون بأمورهم الخاصة، فقد ذاب سليمان الناجي وسط تجارته وثرائه الذي حققه من خلال صعوده الاجتماعي، ولم يكن ينوي النزول أبدا عن هذه المكاسب من خلال تنازله عن الفتونة إلا عنوة.

وفي فيلم "الجوع" لعلي بدرخان الذي في بدايته إشارة إلى أنه حدث عام **1887**، أي أبان المجاعة التي أصابت مصر، دون أن يكون للفيلم دلالة مؤكدة على أن المجاعة حدثت فعلا بسبب جدب لنهر، وهنا تحول خضر الناجي إلى رمز كبير لرجل طوباوي عادل، فهو فارس نبيل – كما تعرف من الحوار الذي يدور حوله، سادت في عهده العدالة الاجتماعية والازدهار في الحارة، وفرج الجبالي الذي يصبح فتوة بالمصادفة يبدو مشدوها بنموذج الجبالي الكبير فيسير على هداه، فرج هذا سليل أسرة الفتوات ليس سوى شخص عادي، لا علاقة له بالسلطة التي تولاها فجأة إثر معركة عابرة مع قدامى الفتوات، وفي مقدمة الفيلم نعرف أن فرجا لم يحلم يوما بما وصل إليه، فهو مجرد بائع بسيط لا يعرف التمرد ولا يطمح إلى التغيير إلا في أضيق الحدود ــ بل أنه تلقى صفعات الفتوات دون بادرة مقاومة. ورغم أنه يسمع من أخيه جابر أن جسمه أكثر فحولة من أي فتوة. إلا أنه لا يبدي تمردا بالمرة، وكان أقصى أمل يمكن أن يبلغه، قبل معركة المصادفة التي تولى عرش الفتوة على أثرها، هو أن يشتري عربة.

ويمثل فرج نموذجا للحاكم العادل، في تلك الآونة، في أولى سنوات حكمة، فهو يستهل منصبه بعمل الخير من خلال التبرع للمسجد، وإيقاف فرض الإتاوة، ويصبح حامي الحارة وراعي مصالحها، يرفض أن تنتقل أسرته إلى مستو أعلى. ويظل يعمل سائقا لعربة سوارس ينقل فوقها البضائع والنسوة. وإذا جاءت المعركة الأولى من خلال مصادفة، فإن المعركة الثانية تكون عن عمد يتمكن فيها الفتوة من قهر بقايا عهد الفتوات القديم ليثبت أنه لم يكن قويا بالمصادفة والجبر، وهذه المعركة الفاصلة تدفعه إلى التطلع الاجتماعي مثلما فعل جده سليمان الناجي، فالست "ملك" امرأة ثرية توفر له الفراش الوثير والحمام الساخن، وهي أكثر جمالا من زوجته زنوبة وتعلمه الانفتاح على عالم جديد وشكل العمارة، والبيوت، وتوارث النساء بين الرجال، وتوارث المنصب، والصراع الاجتماعي، كل هذا يعكس صورة مصر في تلك الأماكن أبان تلك الحقبة التي لا يحددها الفيلم مباشرة.

فالرجل الذي يؤمن أن "البرميل الملئ يجب أن يصب في الفارغ" يملأ فيما بعد خزائنه ويمنع المؤن عن أبناء الحارة إيمانا بأن الأسعار سوف تتضاعف كلما زاد الطلب، الظروف إذن هي التي صنعت ديكتاتورية فرج، المقعد الذي جلس عليه. والذي فرض منه سلوكا بعينه، قد تتكاتف بعض الظروف البالغة الدقة والصغر في أفلام أو روايات لصنع مثل هذا الديكتاتور بنفس التفاصيل..

لكن فيلم "الجوع" يختار موضوعا حساسا لدراسة الثراء السريع في صناعة هذا الديكتاتور، ففي ذلك العام **1887** لم يف نهر النيل بفيضانه العادي، إذن فهو عام جفاف، وعلى الناس أن تربط الأحزمة على بطونها حتى يجتازوا الأزمة. وقد بلغ الفيلم من الذكاء أن عزف على نغمة أن قسوة الديكتاتور أشد قسوة من الجوع الذي فرضته ظروف النيل في ذلك العام.

فالناس قبل أن يفيض النيل شحيحا كانوا يعيشون في ظروف اجتماعية صعبة، ولا أدل على ذلك من حياة فرج الجبالي نفسه، لكن هذا الفرج يصبح بقوانينه وجبروته وعنفه كابوسا يهدد الحارة أكثر من كابوس الجوع نفسه، فبينهما يشكو أهل الحارة من الإملاق الزاحف علي بطونهم، فإن "فرج" يستحم في منزله بماء ساخن ويتمرغ فوق فراش وثير، ثم يعمل بالتجارة التي يتسع مداها معه: "التجارة شغله الشاغل مزاج واحترام". وبينما يدفع الجوع الناس إلى السرقة من بعضهم لبعض، فإن "فرج"يقيم الولائم، ومثلما يحدث لكل طاغية، فعند هذا الحد يجب أن يظهر متمرد جديد؛ فبدون الديكتاتوريين لا يمكن للثوار أن يظهروا.

والمتمرد الجديد ليس فتوة صاحب عضلات ونبوت قوي، وإنما هو إنسان بسيط، عقل حكيم يسعى أن يعطي للفقراء من أموال الأغنياء، هو روبن هود عصره، أو فلنقل يوسف الصديق في زمن المجاعات. فجابر هو الأخ غير الشقيق للفتوة، وهو إنسان مسالم يؤمن بالمثالية يتزوج من زبيدة التي غرر بها أحد الفتوات السابقين، ويتبنى رضيعها ويعطيه اسما

محببا لدى الناس وهو فضل الجبالي، كما يقوم بدور المبشر الجديد مرددا اسم فضل الجبالي، الفتوة القديم الذي عرف عنه العدل. إنه يأخذ من مخازن الفتوة الديكتاتور وفيما بعد يرفض أن يكون فتوة، فعلى منصب الفتوة أن يكون جماعيا، وإذا كان على هذا الفتوة الجماعي أن يكون ديكتاتورا فذلك أمره، فالفتوه الفرد رجل يتحرك من خلال جماعة تستفيد من هذا النظام، وعندما أصبح فرج فتوة لم يتحرك إلا من خلال عصبة رجال. وعندما انهزمت هذه العصبة سقط فرج تحت وابل الأحجار الملقاة فوق رأسه من قبل الجياع والمتمردين.

الفتوة الجديد هو فكرة طوباوية للصراع ضد الظلم والطغيان، فلم يعد فرج طاغية على أبناء الحي فقط، بل على أمه وزوجته، الأم هي أيضاً نموذج لسنية السمري ترغب في الزواج من رجل أصغر سنا، وعندما تموت الأم يشعر فرج أنه هدم صرحا قويا بذكره بأمه، ولأن أمه وضيعة لاكت الألسن سيرتها، فإنه يجد في "فلة" حنانا بديلا. إنه حنان مليء بالفساد والعفونة، فهو يضرب زوجته الست ملك عندما تعايره بعلاقته بهذه السافلة: "استيقظت يوما فكرهت زينب وملك وكل من أعرفهن".

كما ساعد في تحطيم الفتوة أيضاً تخلي أتباعه عنه والتمرد الذي قادته زبيدة زوجة أخيه ضده بعد أن قام بجلد زوجها جابر وعذبه. وفيلم"الجوع" هو أهم أفلام الفتوات على الإطلاق، حيث حول الصراع بين الجسد والعقل لصالح هذا الأخير، فالقوة الجسدية بدون عقل رشيد تتحول إلى قوى غاشمة سرعان ما تنهار أمام قوى الحق والعدل.

وفي حارتنا الشعبية التي كنا نعيش فيها، شاهدنا بأم أعيننا بقايا عصر الفتوة تحت اسم البلطجي، وكيف كان يحول هذه الشوارع إلى دماء وضجيج حين يتشاجر، وما أكثر وما أسهل لغة الشجار له فيما بين البلطجة. فكيف يقوم العدل إذن في ظل هذه الأجواء.

وقد ناقش سمير سيف العلاقة بين الظلم والعدل في فيلمه "المطارد" 1985، فقد تولى القللي منصب الفتوة بعد أحد أبناء الناجي، هناك اثنان من عائلة الناجي هما سماحة ورضوان، يعتمد سماحة اللهو والمجون والاستهتار كي يخفي بإحكام أمرا في صدره، وهو إرجاع الفتونة إلى أسرته من جديد، أما أخوه رضوان فيرضى بالأمر الواقع وأن الحكمة في التعايش مع الفتوة الظالم ومسايرته اتقاء لشره، والفتوة هنا لم يكن من الغباء كي يخضعه دائما لمراقبته فيما يمكن تسميته بالاحتضان القاتل. فيشله عن الحركة. إنه يتعمد إذلاله حين طلب منه أن يتنازل عن حبيبته وأن يهديها بنفسه إليه، راجع ما حدث في فيلمي "فتوات بولاق"، و"الشيطان يعظ"، ثم إمعانا في الإذلال يطلب منه أن يحضر له عصا الناجي، رمز الشرعية، وكالعادة في مثل هذه المواقف فإن البطل المهزوم أو الأضعف يفكر في الهروب من الحارة، لكن رجال الفتوة يرتكبون جريمة قتل ينسبونها إلى سماحة، وتبدأ المطاردة حتى بعد كشف حقيقة القللي وعودة الحق لأصحابه حيث تقع مواجهة أخرى مع رجل البوليس السري الذي يرمز لاتجاه سلطوي يرتبط مباشرة بالأفاقين وسارقي أقوات الناس، وهنا الضابط هو أيضاً رمز لاتجاه السلطة السلبية التي لا تتدخل إلا إذا استفحلت الأمور بدرجة تنذر بالخطر وتهدد وجوده.

وقد اهتم هذا الفيلم بالتركيز على نقاط متكررة في أفلام الحرافيش الأخرى، فبعد أن هرب سماحة إلى حارة مجاورة وجد فتوة آخر لا يقل شراهة عن الفتوة الأول، فهو يريد أن يشاركه في تجارته، ليس برأسماله ولكن باسمه وسمعته وصيته. مما يدفع سماحة أن يتعلم لغة العنف التي لابد أن يسيطر بها على الحارة فيتدرب مثل كل عائلة الناجي قبل أن يتولوا الفتونة كمنصب، هذا الفيلم – كما يقول كمال رمزي في مجلة الفنون العدد 27 – يبدو في بعد من أبعاده، خاصة بعد أن أهمل فكرة جماعية المقاومة. كما لو كان يتتبع محاولة الإرادة الفردية للخروج من دائرة الطغيان.

وفي فيلم "التوت والنبوت" أحد آخر أفلام نيازي مصطفى وآخر ملحمة أدبية في "الحرافيش" تكررت حكاية الفتوة القديم الذي يسقط من أعلى مجده على يدي فتوة جديد يتزوج امرأة ثرية تحب الفتوة الفقير ابن الناجي، الذي يسعى إلى كسب محبة وثقة الحرافيش أبناء الشعب المطحونين للتغلب على قوى الشر المتمثلة في الفتوة الطاغية، وفيلم "التوت والنبوت" هو أحد أفلام تحديد تاريخه يتوقف فيها الزمن ويصعب، لذا فإن مخرجه اهتم بالتركيز على المعارك النبوتية التي يقوم بها عاشور الناجي من أجل أحياء الحق.

أما الفيلم الوحيد الذي تم إنتاجه في الثمانينيات ولا ينتمي إلى حرافيش نجيب محفوظ فهو "سعد اليتيم" لأشرف فهمي، من تأليف يسري الجندي، وكتب السيناريو والحوار عبد الحي أديب. ويختلف

الفيلم كثيرا عن ملاحم نجيب محفوظ التي تبدأ بتولية فتوة جديد وحتى سقوطه والتبشير بظهور الفتوة الجديد. الصراع قدري مستمر بين إخوة ثم بين اثنين فتوات منطقتين متجاورتين "يتصارعان" بعنف في كل الميادين: بالتجارة، والجنس، والهروات. حتى تتحقق لأحدهما السيادة على الآخر.. في بداية الفيلم يقوم أحد الفتوات بقتل أخيه وزوجته لأن الأخ نادى بالعدالة وسيادة الحق.. وأن يأكل الناس من عرق جبينهم، وفي معركة شرسة يغمد الأخ سكينا حادا في صدر أخيه، ثم يتم قتل الزوجة. أما الابن الصغير فإن عربته تجنح به بعيداً عن مكان الصراع الدامي إلى امرأة من الحارة تدعى نعمات تتولى تربيته حتى يكبر ويصبح سعد اليتيم الذي يمارس أعمالا متواضعة ويسمح لقلبه بأن يخفق لابنة الفتوة الكبير الذي هو في الواقع عمه قاتل أبيه.. ويسعي للزواج منها مدافعا عنها وعن أبيها في أكثر من مواجهة حتى يوافق الفتوة أن يتزوج سعد اليتيم، وفي حفل الزفاف الذي يتحول إلى حلبة صراع شرسة يعرف سعد حقيقة عمه قاتل أبيه، وتدور معركة بين رجال الفتوات تنتهي لصالح المنافس الذي يهرب فوق عربته تاركا الدماء تنسال بلا هوادة.

ورغم أن أحداث الرواية وهذه الأفلام تدور في الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، إلا أن هذه الأفلام جاءت متناغمة متوافقة مع ظاهرة أفلام العنف التي تميزت بها أفلام السبعينيات والثمانينيات في السينما الأمريكية والإيطالية، وقد رأينا كيف أن بعض هذه الأفلام قد عبر عما يدور من عنف في مجتمعنا المعاصر، وأن الفتوات أصحاب الجلاليب والنبابيت أقل عنفا مما يحدث كل يوم سواء

على المستوى المحلي أم العالمي، بينما البعض الآخر من هذه الأفلام قد اهتم في المقام الأول بالصراع الجسدي الذي يدور بين الفتوات، ومن هنا تأتي أهمية إلقاء الضوء على أفلام الحرافيش من منظور تاريخي، فالناس دائما تنظر إلى التاريخ باعتباره حاضرا وأن الأحداث تكرر نفسها مهما كانت الأماكن والملابس والأفكار والأحداث.

الفصل الثامن عشر

تاريخ سجلته الراقصات

لا يمكن إنكار، أو تجاهل، أن مراحل مهمة من تاريخ مصر الحديث قد تم تسجيلها، وتدوينها سينمائيا من خلال راقصات الوطن، وأيضا بنات لياليه، وعاهراته. ويمكن رصد هذه السمة في أفلام عديدة أخرجها حسن الإمام، وهي سمة لم تتبين بنفس الوضوح لدى أغلب السينمائيين الآخرين،

ولقد توقف المخرج عند أماكن بعينها في مصر، وبشكل خاص في القاهرة، لتاريخ مصر المعاصر.

ولا نستطيع أن نجزم أن المخرج كان يود بالفعل أن يؤرخ للوطن في تاريخه الحديث، ولكنه بعد نجاح أحد أفلامه، فإنه راح يقدم أفلاما أخرى، صنعت الآن في مجموعها ظاهرة يمكن من خلالها التعرف على تاريخ الوطن في العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين، خاصة أن هؤلاء الراقصات عشن فعلا في الواقع، وارتبطن برجال سياسة، وأشخاص في قمة الهرم الاجتماعي، ولعبن أدوارا حقيقية في الحياة.

ويمكن الإشارة إلى أن هذه الظاهرة بدأت، مع نشر رواية "شفيقة القبطية" في بداية الستينيات والتي وصف فيها الكاتب جليل البنداري

تاريخ حياة الراقصة التي كانت حديث المجتمع أبان حياتها، وكلها بدأت في بيئة شعبية، ثم تم اكتشافها، وصارت في قمة المجتمع الفني، وكيف انتهت.

نشرت هذه الرواية بشكل شعبي في بداية الستينات، ولفتت أنظار حسن الإمام، فقدمها إلى كاتب السيناريو محمد مصطفى سامي الذي كتب صياغة وحوارات مختلفة تماما عن الموجودة في الرواية، أو في الفيلم، أو مختلفة تماما عما قرأنا وشاهدنا في الاثنين.

ولعل مقالا نشره محمد السيد شوشة في مجلة روز اليوسف تحت عنوان "جليل البنداري سرق مني شفيقة القبطية"، خير دليل على أن هناك تاريخا ثالثا ومختلفا يذكره الكاتب في مقاله بأن البنداري سرق وقائع القصة من قصة حياة راقصة القرن باسم توحيدة، صاحبة صالة "ألف ليلة وليلة" أي أن الأحداث التاريخية هنا قد أضغمت بعضها، ومن أين تعرف الحقيقة.

وفي مقاله المشار إليه، فإن شوشة قد اتهم البنداري بأنه سرق قصته، وسرق قصة أخرى عن شفيقة القبطية لم تنشر، لكن من الأرجح أنها وقعت بين يدي المؤلف.. ويقول أن التشابه على سبيل المثال ينبع من أن الكاتب ذكر أنه كان لشفيقة القبطية قصر بحارة السقابين، وكانت تمتلك صالة باسم ألف ليلة، مكان دار سينما رمسيس. بين الأزبكية والعتبة الخضراء.

ويقول شوشة:" ومن هذا تري أن المؤلف جنى تاريخ هذه الفنانة عندما نسب إليها وقائع حدثت لأخرى، ولم يرع حقوق الزمالة بالسطو على مؤلفات غيره، وذلك بجانب المعلومات التافهة التي استقاها من محمد عفيفي السكرتير السابق للأميرة شويكار. والمعلم حسنين صاحب قهوة الكمسارية، وجعل من تلك الراقصة التي عاشت في الوحل، كما صورها مجاهدة وطنية تتحدى الحكام والإنجليز وتخفي في بيتها الثوار الوطنيين.

"وهذا في الوقت الذي لم يكلف فيه المؤلف نفسه عناء البحث عن الصالة التي كانت تمتلكها والتي احرقها أفندينا انتقاما منها، وذلك رغم أن تاريخها مازال حديثا، ولا يزال هناك بقية من معاصريها الذين يحفظون تاريخها".

كما سيحكم الناس علي مثل هذا الكاتب عندما يقول:

"إن بديعة مصابني كانت مجاهدة وطنية، تحدت الحكام والإنجليز فانتقموا منها بأن أحرقوا لها كازينو أوبرا يوم حريق القاهرة في **26** يناير **1952**"

وقد أوردنا هذه الفقرة، كي نؤكد أن السينما خلعت عن بطلاتها الراقصات مسألة الجهاد الوطني عدا حكمت فهمي في الفيلم الذي أخرجه حسام الدين مصطفى، كما أوردنا بالجزء الخاص ببديعة مصابني لأن حسن الإمام قدم أيضا عنها فيلما في مرحلة متأخرة عن تلك التي قدم فيها فيلما عن شفيقة القبطية.

وإذا كانت رواية البنداري قد بدأت مع شفيقة قبل أن تعرف المجد والشهرة، حين كانت تسكن في بيت فقير متزوجة من شخص اسمه حسن، كم كال لها الضرب والشتائم، وكم كالت هي السباب والسخرية للآخرين، حيث كانت تنادي القهوجي على سبيل المثال:" يا خدام اللي يسوى واللي ما يسواش" فإن الفيلم قد بدأت وقائعه مع شفيقة – هند رستم – وهي في قمة مجدها، حيث اشتهرت بالرقص بالشمعدان، فكان الوزراء وكبار رجال الدولة يحضرون إلى الكازينو الذي تمتلكه لمشاهدتها، كما كانت لديها عربة ذهبية تقودها عدة خيول، مما دفع بالخديوي إسماعيل إلى الاستيلاء عليها، ولكن بفضل أسعد باشا – حسين رياض – رئيس الوزراء عادت لها العربة بعد **24** ساعة فقط.

ومن هنا يجئ اللغط، فمجد شفيقة كان في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، بل أن الرواية تشير إلى أن البدايات كانت في العقد الثالث من القرن العشرين، لكن الفيلم الذي أخرجه حسن الإمام كسا الأحداث بوقائع متخيلة، وأعاد للأذهان صورة الخديوي إسماعيل، باعتباره شرير السينما، مثلما حدث في فيلم "ألمظ وعبده الحامولي" كما أنه ليس في التاريخ، خاصة في عهد إسماعيل، من كان يسمى رئيسا للوزراء بـــ "أسعد باشا".

وفي الفيلم، نرى أن هناك جذورا لشفيقة، ففي شبرا تسكن أسرة الراقصة، حيث تذهب شفيقة وقد ارتدت ملابس بسيطة لتدخل منزل والدها، وتقابلها، وابنها عزيز– حسن يوسف، فتحذرها الأم، أمينة

رزق، من أن والدها لا يريد سماع اسمها بعد أن طردها من المترل، واعتبرها ميتة، وعندما أعطت شفيقة لأمها مبلغا من المال من أجل مساعدة الابن في الدراسة، ترفض الأم خوفاً من غضب الأب.

والتاريخ في الفيلم يتمثل في قيام رئيس الوزراء بدور رئيسي في الأحداث، فأسعد باسا هو عشيق لشفيقة، وابنة أسعد باشا هي حبيبه عزيز ابن شفيقة الذي لا يعرفها، وقد كشف الفيلم عن أسلوب رؤية المخرج للتاريخ ورموزه، فأسعد باشا يركع على قدميه متذللا أمام شفيقة، بينما زوجة الوزير الأول ترى ذلك من وراء ستار، ويمشي أسعد باشا على يديه وقدميه مقلدا الخروف وتركب شفيقة فوق ظهره، وتقوده إلى حيث تختبئ زوجته وابنتها، فتكون الصدمة.

إذن، فحسب التاريخ المصاغ سينمائيا، فإن رؤساء الوزراء قد أهدروا كرامتهم علي أيدي راقصات مصر، وكم من قرارات سياسة اتخذت من أفواه العوالم، وأسعد باشا هذا يظل بعد هذا الحدث قويا على المستوى السياسي، ولم يهتز مكانته بل يستمر ذا مكانة طوال الأحداث، فهو الذي يأمر بإلقاء عزيز في السجن، وهو يتخذ من خادمة شفيقة عشيقة جديدة، يدفع بها إلي قمة المجتمع الفني والراقص في مصر.. إلى أن تنتهي الأمور بشفيقة إلى إدمان المخدرات.

وكما نرى فإن هناك تداخلات سياسية وتاريخية بين الأحداث، كان الهدف منها هو تشويه صورة الأسرة الحاكمة، خاصة عصر إسماعيل الذي رأيناه في بداية الأحداث، ثم اضطلع ببطولتها أسعد باشا وحده.

وعن هذه الظاهرة، كتب محمد عبد الفتاح في كتابة عن حسن الإمام أن المخرج "كان متسقا مع نفسه فهو يقدم الصورة التي عاشها وأدرك بواطنها وخوافيها لعالم الليل، وحياة مصر في ذلك الوقت، وهو مؤمن بهذه القضية التي يقدمها، قضية المرأة المغلوبة علي أمرها والمجتمع الظالم لها".

ويقول نفس الكاتب أن "الحنين إلى الماضي، قد يكون مدخلا مناسبا لاهتمام حسن الإمام بهذا العصر وبنجومه وكواكبه، عصر كان يحمل أكبر الأسماء الفنية التي صنعت نهضة فنية في المسرح والغناء والموسيقى".

"ولكن الأكثر صدقا أن حسن الإمام عايشه معايشة تامة في شارع محمد علي وعماد الدين وداخل أزقة وحواري حي طيبات. رأى الكواليس، وشاهد ما يجري داخلها، رأى على الطبيعة الصورة التي تطفو على السطح بعد انطفاء الأنوار وسقوط الألوان من على الوجوه.. وصمت الموسيقى، ويبقى من صورة الفنان حقيقة الإنسان".

أما الفيلم الثاني الذي قام فيه الإمام بتاريخ مصر المعاصرة، في النصف الأول من القرن العشرين، فهو "دلال المصرية" عام **1967**، وهو ليس عن حياة راقصة، لكنه فيلم تاريخي، عاد فيه المخرج إلى نفس المرحلة التي شغف بها من راقصات، ورجال مجتمع، وأيضاً رجال سياسة، وإذا كانت الملابس هي السمة الرئيسية التي يتسم بها الفيلم، فإن الفيلم يعود إلي التاريخ من خلال قطاع معين شغف به الإمام، وأراد الرجوع إليه دوما.

ومن المهم الإشارة أن النص الأدبي الذي كتبه تولستوي "البعث" كان معاصرا لحياة الكاتب أي أن الرواية لم تكن تاريخية، وأن الأفلام المصرية المقتبسة عن "البعث" كانت أيضاً معاصرة لتواريخ إنتاجها عدا فيلم "دلال المصرية"، لكن حسن الإمام كان له حنينه الخاص نحو هذا الماضي، التاريخ؛ فأعاد تجسيده في الفيلم، ودخل في أروقة العوالم في فترة ازدهارهم، والأرجح أن حنين المخرج إلى زمن صعود عوالم الأفراح هو السبب الرئيسي لتصوير الفيلم في إطار تاريخي.

وقد كتب محمد عبد الفتاح في كتابه عن حسن الإمام المنشور عام **1998** أن المخرج نجح "تماما في أن يخلق ويقدم واقعاً مصريا مائة في المائة لمصر في أواخر العشرينيات، فالبيئة المصرية واضحة تماما في الأحداث والأماكن والشخصيات.. المصبغة، بيت اللهو واللذة، المجتمع الارستقراطي وحفلاته الصاخبة، بيت دلال قبل تحولها، التصوير الحقيقي لبؤس واقع الحياة في الريف، الجسد المليئ بالصخب والحياة والحركة في بيت فاطمة الفللي، ونساؤه وشخصياته المختلفة المتنوعة وأغانيه، وموسيقاه والملابس وقطع الإكسسوار الملائمة والألوان والإضاءة".

"كل هذا نجح حسن الإمام في إعادة صياغته وبعثه، واستطاع أن يجعلنا نعيش في جو أقرب إلى الحقيقة، ويضاهيها، وقدم لنا صورة واقعية لذلك المجتمع. قد لا تكون هي الصورة الحقيقية، ولكن حسن الإمام من خلال رؤيته لها صاغها بصورة تجعل لها أصلا في الواقع وحقيقته".

إذن.. فالفيلم ينتمي إلى السينما التاريخية، رغم أن النساء لم يرتبطن هنا برجال سياسة أو برموز عالية في المجتمع، مثلما حدث في فيلم "درب الهوى" لحسام الدين مصطفى، أو "خمسة باب" لنادر جلال، وهي في الأساس أفلام تاريخية، ترصد صورة المجتمع في زمن الأربعينيات، كما أن الفيلم لم يتحدث عن رحلة صمود فتاة من قاع المجتمع، فدلال في الفيلم فتاة فقيرة ستظل على حالها رغم الظروف الاجتماعية التي عاشتها، وهي في النهاية سوف تقترن بالشاب الفقير مثلها، محمد، وذلك لأن هذا الأخير وقف إلى جوارها في محنتها.

التاريخ هنا يجسد أيام ازدهار العوالم والأفراح الشعبية، ويعطي صورة للمجتمع، من خلال الجانب الآخر الحياتي لهؤلاء العوالم، متمثلا في فاطمة الفللي، وبناتها من العاهرات والراقصات، وهو مجتمع به الموبقات والجريمة والتنافس الحاد والسقوط، وتقف الزنازين وراءه. كما أن التاريخ في الفيلم يجسد أسلوب الرقص، وبدل الرقص، وبيوت الداعرات والبغاء في هذه الحقبة من السنوات، وأيضا فإن الديكور وأغنيات العوالم تجسد التاريخ الذي يعرفه حسن الإمام أفضل من غيره، لذا حرص على أن ينقله إلينا.

لكن.. لابد من الرجوع إلى راقصة أخرى من طراز شفيقة القبطية على حسن الإمام أن يقدمها كي تسير في نفس الدرب من خلال الصعود الاجتماعي عن طريق الجسد والرقص، وهذا الصعود يدفع بها إلى الاحتكاك المباشر مع رجال السلطة المتخيلين أكثر منهم من السياسيين

الذين عاشوا بالفعل في زمن بمبة كشر في الربع الأول من القرن العشرين.

وفيلم "بمبة كشر" **1974**، جاء بعد فيلم آخر سوف نتوقف عنده هنا هو "إمتثال" عام **1972**، استعان فيه بنفس بطلته السابقة في "دلال المصرية" لتؤدي دور الراقصة إمتثال زكي، ورغم أننا أمام راقصة حقيقية، فإن رحلتها أقرب إلى دلال، من حيث القدرية التي لاحقتها، وأيضا أنها لم ترتبط بشكل مباشر برجال سياسة، ويمكن أن نكرر ما كتبناه عن "دلال المصرية" الذي تم إنتاجه قبل عامين، وكأن حسن الإمام أراد الاستفادة من نفس ديكورات وأجواء الفيلم القديم، ليعيد صياغة هذه المرحلة من تاريخ البلاد كما يراها هو.

ونحن هنا أمام إمتثال منذ طفولتها، حيث تهرب من منزل أمها، فزوج الأم صانع للعديد من المشاكل لها، وتذهب إلى أحد الملاهي الموجودة بشارع عماد الدين، وهناك تعمل راقصة. وخلال عملها تتعرف على محسن، وتنشأ بينهما علاقة، وفي العمل تجد أن عليها أن تدفع أتاوة إلى البلطجي فؤاد الشامي من أجل أن يتولى حمايتها، إلا أنها ترفض.

وهناك سمة مؤكدة في هذه الأفلام، فرغم أننا في زمن الاحتلال الإنجليزي لمصر، فإن هذه الأفلام لا تركز بالمرة على مسألة مناهضة الاستعمار، وكأن حسن الإمام استنفد هذا الأمر في أفلام سابقة ومنها "بين القصرين".. نحن هنا أمام قصة راقصة بين ثلاثة رجال.. اثنان منهم من البلطجية يتنافسان على "إمتثال" والثالث هو الحبيب. وعن طريق

فؤاد الشامي تتحول إلى ملكة لشارع عماد الدين، يسعى الكل إليها حبا وزلفى، وتتعرف إمتثال زكي على رجل رابع هو ناجي العائد من دراسته بالخارج، يبدأ الحب وينتهي بجنين يطلب الأب ضرورة التخلص منه، وعندما يكتشف فؤاد الشامي علاقة إمتثال بناجي فإنه يتابعهما ويطاردهما إلى أن يعرف مكانهما، ويقوم بقتلها.

الفيلم لم يحاول إضافة أي أحداث متخيلة سياسيا وتاريخيا إلى قصة إمتثال زكي التي طعنها البلطجي الذي كان يحميها، وإذا أردنا تاريخ شوارع مصر من طراز عماد الدين في تلك الفترة، سواء في القاهرة أو الإسكندرية، فإن حسن الإمام قد فعل ذلك أفضل من غيره، ورأينا كيف كان الشارع، ومن هم المترددون على صالات الرقص، والحياة الخلفية لهذه العوالم التي لا يعرفها سوى رجل من طراز حسن الإمام.

وإذا عدنا إلى "بمبة كشر" فمن المهم أن نتوقف عند مقال كتبته ايزيس نظمي في مجلة "السينما والمسرح" لنرى كيف نظر النقاد أبان عرض هذه الأفلام التي تنتمي إلى السينما التاريخية من منظورنا، فهي تتساءل تحت عنوان "راقصات أم قديسات":

إلى متى يستمر حسن الإمام في تقديم هذه النوعية من الأفلام التي تكتفي بتسجيل حياة أشهر الراقصات في الثلاثينيات والأربعينيات...؟". "وما هو هدفه بالضبط من تقديم هذه الأفلام"؟.. "هل يتصور نفسه مؤرخا هدفه الأول أن يؤرخ لحياة أشهر الراقصات على شاشة السينما؟". "لقد تحول حسن الإمام إلى مدافع عنهن، فكل راقصة منهن

تظهر على الشاشة كبطلة وشهيدة، بل وكقديسة، كلهن مكافحات، وشريفات، وقديسات".

"هذه هي نفس المعاني التي تكررت في كل هذه الأفلام "شفيقة القبطية"، "امتثال"، "بنت بديعة" – ليس فيلما تاريخيا – و"دلال المصرية".

"ومن الطبيعي والمنطقي أن تقدم الأفلام التي تسجل كفاح المرأة المصرية طوال السنوات الماضية، ودفاعها المستميت عن حقوقها وحريتها، ومن خلال حياة رائدات الحركة النسائية، والذي أعرفه عن راقصات مصر أنه لم يكن لهن دور مهم في الحركة النسائية والوطنية ولم يواجهن المواقف الصعبة وهن يتقدمن المظاهرات التي تطالب بجلاء الإنجليز بالاستقلال التام.

"والذي أعرفه أيضاً أن كفاحهن كان مقتصرا فقط على الملاهي الليلية، وأن الصراع في حياتهن كان له معنى آخر، إنه صراع على الرجال والمكاسب المادية والمغامرات العاطفية".

وتتساءل الناقدة في مقالها المشار إليه: أليس من الأفضل أن نقدم للأجيال الجديدة فيلما عن حياة إحدى رائدات الحركة النسائية والوطنية بدلا من تقديم كل هذا الكم من الأفلام التي تؤرخ لراقصات مصر، والتي تحاول أن تضفي عليهن صفة البطولة دون وجه حق؟.

ومثلما بدأت أحداث فيلم "شفيقة القبطية"، وهذه الأخيرة في عنفوان شهرتها، فإن السيناريو الذي كتبه محمد مصطفى سامي عن قصة لجليل البنداري، لا نعرف مصدرها، بدأ أيضاً وهي في مرحلة النضوج العمري، وقد وضع الفيلم في هذه الراقصة كافة ما سبق أن رأيناه لدى شفيقة، فهي امرأة ذات علاقة ببعض رجال الدولة، وقد كتب عبد المنعم صبحي مقالا في مجلة "الإذاعة والتليفزيون"، جاء فيه ما يتفق والجانب التاريخي للفيلم والشخصية معا، حيث ذكر ثلاث نقاط لما تمثله هذه الشخصية من المنظور التاريخي:

أولا: بمبة كشر، كصورة مهترئة وممزقة لمجتمع يحتضر، مجتمع يركع بعض سادته وأعيانه عند قدمي عالمة طلبا للحسيات واللذات.

ثانيا: بمبة كشر "كفرد، كإنسانة" لفظها المجتمع الأرستقراطي المهترئ، استجابة لتقاليد خربة، فكانت مأساتها بانفصالها عن زوجها، وبعد ابنتها عنها.

ثالثاً: بمبة كشر كبانوراما لمجتمع تتصارع فيه أجيال متنوعة ثلاثة أجيال مختلفة، جيل الباشاوات ويمثله الباشا عماد حمدي، وجيل الوسط هو جيل مغلوب على أمره، وجيل جديد يحاول أن ينتزع أحلامه.

والفيلم لا يهتم بتقديم كافة خطوط حياة بمبة كشر، بل يركز على قصة من حياتها الخاصة، مثلما سبق أن حدث مع شفيقة القبطية، وهو زواجها من ابن أحد الباشوات ومحاولاتها العديدة لاسترداد ابنتها منه.

ويمزج الفيلم بين أحداث وأشخاص حقيقيين، وبين ما هو متخيل، فليس معروفا مثل هذه الزيجة في حياة بمبة كشر، لكن من المعروف أن الملحن والمغني الشيخ سيد الصفتي قد وقع في غرام الراقصة، لكنها لم تبادله الحب.

إذن.. فحسن الإمام يصوغ الأحداث التي صارت تاريخا، كما يحلو له، ولكاتب السيناريو أفلامه المفضل محمد مصطفى سامي..

وحول البعد التاريخي للفيلم، أشار محمد عبد الفتاح في كتابه عن المخرج أن الفيلم "يهتم بتقديم صورة كاملة لعصر مضى من الفن ممثلا في فئة العوالم وفن الغناء والمشايخ التي كانت تسود الحياة الفنية في ذلك الوقت، وهي دراسة لم يهتم بها أحد لمعرفة تأثير هؤلاء المشايخ على تطور الغناء والموسيقى، وهو يقدم صورة الشيخ الصفتي الذي كان يتغنى بالشعر الراقي الجميل الذي يحمل المعاني السامية والكلمات الراقية، والذي ينحدر به الحال لكي يعيش مع مجاراة الموجة الجديدة المتمثلة في الأغاني الشعبية الدارجة ذات المستوى المتدني شعرا وموسيقى، وهو يرثي عصره، ويبكيه، ولكنه لكي يعيش لابد أن يضع موهبته في خدمة هذا الجديد، فيلحن كلمات لا يرضى عنها، بل ويرفضها ويتبرأ منها حتى لو انتشرت".

وقد سار حسن الإمام قدما من أجل استكمال هذه المسيرة، حتى عام **1979** حين قدم فيلمه عن "بديعة مصابني" وفي عام **1979** جاء آخر أفلامه من هذه السلسلة عن منيرة المهدية "سلطانة الطرب" أي أن حسن

الإمام قد توقف عند فترة بعينها، لم يبتعد عنها كثيراً، وهي العشرينيات والثلاثينيات.

وعلي المستوى النقدي، فإن هذه الأفلام الستة تبدو كأنها فيلم واحد متكرر مثلما حدث في فيلم "سلطانة الطرب" حيث ترى بدايات منيرة المهدية في أوائل القرن العشرين تعيش مع أختها وزوج أختها وأولاد أختها الخمسة، وهي تستمع إلى مواويل دنشواي، وتعشق في خيالها ذلك الشاب المصري الذي استطاع أن يدوخ الإنجليز، هي تفخر بأدهم الشرقاوي لأنه من محافظتها، وفيها من جرأته الشيء الكثير، كما أنها تستمع إلى عبده الحامولي".

ويخلط الفيلم بين التواريخ والأشخاص، ففي سنوات دنشواي في **1906**، يشير الفيلم إلي إعجاب الفتاة بعبده الحامولي، الذي يظهر في الفيلم، ويطلب أن يستمع إلى صوتها فتغني، وهي ترى أصناف اللحوم من حولها:

آه يا مراري بس أنا مربت
ع الرجة والفول أبو زيت

وهي أغنية أجدادها، ألفوها ولحنوها يوم أن يمزج بين السياسة والتاريخ؛ فهي تهرب سرا مع الباشا إلى القاهرة، وتتزوجه عرفيا، وتعرف الدنيا، وتغني في مسرح الشيخ سلامة حجازي، وتسهر مع زوجها في حفلات عبد الحي حلمي، وصالح عبد الحي.

ولسنا هنا بصدد حكي قصة الفيلم، لكن الناحية التاريخية تبدو في استحضار أشخاص عرفهم الوسط السياسي والفني في أوائل القرن العشرين، مثل فتحية أحمد، وعزيزة أمير، ورتيبة أحمد، والفلاحة الصغيرة "أم كلثوم".

ويحاول الفيلم أن يؤكد أن المسرح الغنائي الأوبرالي ظهر على يدي منيرة المهدية، وأنها اشتركت في هذه العروض التي لحنها كبار الملحنين مثل كامل الخلعي، وسيد درويش، وداود حسني، ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد، فقدمت أوبرا "كارمن" و"تاييس" و"الغندورة".

ولا يتوقف الفيلم كثيرا عند هذه الرحلة الطويلة للفنانة التي يتناول حياتها مثلما حدث مع بمبة كشر، فهناك بحث دائم تقوم به زكيه منصور – منيرة – للبحث عن طفلتها التي أخبروها بوفاتها وهي في الحقيقة تعيش مع رجل فقير، ثم انتقلت إلى أسرتها دون أن نستطيع منيرة أن تخبرها بالحقيقة.

وهذه الحكايات المؤلفة، هي أيضاً من التاريخ الفني، ونحن هنا لا نناقش العلاقة بين الواقع والمعاش، بل إلى أي حد قامت السينما المصرية بتاريخ مرحلة مهمة في حياتنا، من خلال راقصاتها، ولعلنا لم نتوقف عند كل من حكمت فهمي، وبديعة مصابني، بسبب بسيط، أن ما سنقوله سيكون تكرارا لما سبق أن أشرنا إليه.

الفصل التاسع عشر

رومانسيات الصحراء

شغفت السينما العربية في مصر بعمل العديد من الأفلام التي يمكن تسميتها برومانسيات الصحراء، في حقبة بعينها من تاريخ هذه السينما على يدي اثنين من المخرجين دون غيرهما، فصنعا ما يمكن تسميته بالظاهرة. وقد انقسمت هذه الظاهرة إلى قسمين رئيسيين،

الأول عصري الأحداث، والثاني تسري عليه تسمية الفيلم التاريخي. هذان المخرجان هما إبراهيم لاما ونيازي مصطفى.

وقد نشطت عملية إنتاج هذه الأفلام في الثلاثينيات والأربعينيات بشكل مكثف، وقد كان الفيلم الروائي الثاني في تاريخ السينما المصرية هو من هذه النوعية أخرجه لاما عام **1928** باسم "قبلة في الصحراء"، وسوف نتوقف في حديثنا هنا عند الأفلام ذوات السمات التاريخية، فمن المعروف أن في كل أنواع الأفلام الصحراوية هناك ركنين أساسيين من الفيلم التاريخي، هما الملابس والمكان، باعتبار أن الزي الصحراوي المعاصر لا يختلف كثيراً عن مثيله في التاريخ، وأن ما يرتديه سكان الصحراء ظل دوما متشابها، له سماته المقاربة للبيئة، المتناقض معها من حيث اللون الأصفر وتضاداته، كما أن أسلوب الحياة في هذه المجتمعات ساكن، لا

تتغير معالمه بسهولة، وعاداته تظل كما هي منذ مئات السنين، ومنها على سبيل المثال، فيما يتعلق برومانسيات الصحراء، صعوبة التزاوج بين القبائل، أو بين أفراد القبيلة وأبناء المدينة.

وعليه فإن الأفلام الصحراوية، بما فيها الأفلام المعاصرة، تنطبق عليها سمات الفيلم التاريخي من الناحية الشكلية، ورغم ذلك فلن نتوقف هنا عند الأفلام المعاصرة، بل سنخصص الحديث عن السينما التاريخية، ففيلم "قبلة في الصحراء" المشار إليه لا ينتمي إلى السينما التاريخية، حيث يدور حول قصة حب شاب أعرابي بسائحة أجنبية – عصابة قامت بخطفها – ويقعان في الحب، ويتزوجان، أي أن هيلدا قد قررت البقاء في الصحراء، وعليها أن تخضع لقوانينها وعاداتها، طالما أخضعت قلبها للحب بأحد أبنائها.

وقد جاء إنتاج هذا الفيلم بشكل خاص، كمحاولة للاستفادة من نجاح أفلام أمريكية مشابهة قام ببطولتها رودلف فالنتينو الذي مات عام **1926**، ومنها فيلم "الشيخ" عام **1921**. ثم فيلم "ابن الشيخ" وهو آخر أفلامه عام **1926**. ولا شك أن نجاح فيلم "قبلة في الصحراء" قد دفع بالشقيقين بدر وإبراهيم لاما إلى تكرار التجربة مرارا، وقد بدا بدر كممثل أقرب في شكله الذي اختاره لنفسه إلى فالنتينو.

وإذا كنا قد أشرنا إلى أن الأخوين لاما، ونيازي مصطفى، كانوا الأكثر إخلاصا لهذا النوع من الأفلام، فإن هناك استثناءات بالطبع، لأن صناعها قدموا تجارب أقل، وعابرة ، في هذه النوعية من الأفلام مثل

وداد عرفي الذي عرض فيلمه "غادة الصحراء" في شهر مايو عام **1929**، وقام هو بأداء شخصية البطل الصحراوي علي بن زيد الذي يحارب شيخ إحدى القبائل من أجل استعادة حبيبته سلمى.

وقد كانت أغلب أفلام إبراهيم لاما التي كتبها ويخرجها من نوع الصحراوي المعاصر، مثل فيلمه "معروف البدوي" عام **1935**، و"نفوس حائرة" عام **1938**، و"ليالي القاهرة" عام **1939**، و"ابن الصحراء" عام **1942**، وغيرها، وإن كان لاما قد رجع إلى الرومانسيات الصحراوية التاريخية مرات قليلة من خلال فيلم مثل "قيس وليلى" عام **1939**والذي سوف نتعرض له في مكان آخر من هذه الدراسة.

في هذه الفترة، دخلت المخرجة والممثلة وكاتبة السيناريو بهيجة حافظ إلى منطقة الرومانسيات الصحراوية من خلال أفلام تدور أحداثها في التاريخ ومنها: "ليلى بنت الصحراء" عام **1937**، والمأخوذ عن رواية معروفة باسم "ليلى العفيفة" للكاتب عادل الغضبان، ورغم أن تاريخ الفيلم غير محدد، وأننا أقرب إلى فيلم بدوي، فإن السمات التاريخية تبدو واضحة، فهناك مكيدة يدبرها كل من زياد وعمر لخطف الفتاة البدوية ليلى بمساعدة كسرى. وقد أعربا بأنها ستكون من نصيبه حتى يحرقا قلب ابن عم ليلى "البراق"، فهما يحقدان عليه لشجاعته وإقدامه. تبلغ "عبلة" اللعوب "البراق" بأن عمه باع "ليلى" ابنته لكسرى فيغادر أهله غاضباً وحزيناً، في حين أن "ليلى" تكابد العذاب من كسرى بعد أن فشل في استمالتها إليه، وموضوع البيع هنا هو الفيصل في أننا أمام فيلم تاريخي،

وليس معاصرا. كما أن النص الأدبي ينتمي في المقام الأول إلى التاريخ (نشرت الرواية فيما بعد في سلسلة اقرأ).

وفي الفيلم تجد ليلى عونا من جلنار التي تشفق عليها وتهربها بمساعدة الملثم إلا أن الخطة تنكشف، يعرض زياد وعمر، فيوقع عليهما العقاب، يصل الملثم إلى البراق ويخبره بكل الأمور، يهاجم البراق مع الملثم قصر كسرى ويقتلانه، وينقذان ليلى، ويعود بها البراق إلى أهلها.

وفي هذه الفترة دخل أحمد كامل مرسي إلى رومانسيات الصحراء من خلال فيلمه "بنت الشيخ" عام **1943**، وهو أيضاً فيلم معاصر يدور بين القبائل البدوية والقاهرة، والملاحظ من أن انتشار هذه الأفلام كان سببه أن نوعيتها تضمن الموضوعات المحببة للمشاهد، فبالإضافة إلى ان هذه الأفلام تناسب الأجواء الموسيقية فإنها تدور في أطر قصص رومانسية ومطاردات وعصابات تهريب، وخروج عن مألوف القبيلة، وقد اتضحت كافة هذه السمات في فيلم "بنت الشيخ"، كما تكررت في أول أفلام نيازي مصطفى الصحراوية "رابحة" عام **1943**، الذي أسند بطولته إلى بدر لاما البطل المفضل لأفلام الصحراء. ففي هذا الفيلم هناك قصة حب بين فتاة بدوية وشاب من الحضر، تفضله على ابن عمها، ابن قبيلتها.

ففي فيلم "رابحة" وجدت كوكا (زوجة نيازي مصطفى) نفسها في شخصية البدوية، وكان على زوجها أن يقدم لها المزيد من الأفلام التي تؤدي فيه دور البدوية العاشقة، سواء في إطار عصري أو تاريخي، ومن هنا بدأت سلسلة كبيرة من الأفلام حول حب مشبوب بين "عنتر

وعبلة"، وبدأت بفيلم يحمل نفس الاسم عام **1945**. وهكذا أخذت الرومانسيات الصحراوية، شكلها التاريخي، بعد أن ظلت محصورة في إطارها المعاصر لفترة طويلة.. وهذا الفيلم أسبق في الظهور من رواية "عنترة بن شداد، أبو الفوارس" لمحمد فريد أبو حديد، لكن كافة الأفلام التي تم تقديمها في السينما المصرية واللبنانية لم تخرج من إطار الحب المشبوب والفروسية، والاعتراف المنشود الذي يأمله العبد الزنجي عنترة من أبيه شداد سيد قبيلة بني عبس، مع اختلاف في التفاصيل.

وسوف نرى هنا أن الديكورات والملابس والصحراء، واللكنة الصحراوية لم تتغير في مجموع الأفلام البدوية التاريخية والمعاصرة، فالحصان والسيف والخيمة والنخيل أشياء أساسية في الصحراء، ويبدو كأن الزمن لم يمر بالمرة على هذه الأماكن، لذا فإن مسألة الشرف والاقتران من فتاة لها نفس المكانة الاجتماعية والأعراس ومراسيم الزفاف، ومكانة المرأة تظل ساكنة (استاتيكية).

وفي "عنتر وعبلة" الذي كتب له القصة عبد العزيز سلام، وكتب حواره كالعادة بيرم التونسي، نرى القصة التقليدية حول عنتر الذي ينشأ في قبيلته بني عبس، عبدا بين أمه زبيبة حيث لا يعترف به أبوه شداد بني عبس للونه الأسود، يتعلق عنتر بابنة عمه عبلة التي تتعلق به أيضا فيمطرها شعرا يصف جمالها، وحسنها، وحبه لها، إلا أن عمه لا يرضة بهذا الغرام ويعتبره فضيحة بين القبائل، حيث أحبت ابنته عبداً أسود، ويصر على تزويجها من ورد الشاب الوسيم، لكنها لا تقبله، أما عن عنتر فقد

كان فارسا لا نظير له، ولا يستطيع العم التخلص منه، فيشترط عليه أن يقدم مهرا مائة ناقة حمراء. هذه النوق لا توجد إلا في أرض اليمن لدى ملكها النعمان.

وبالفعل يرحل عنترة حتى يحضر النوق الحمراء، لكنه يضل طريقه في الربع الخالي ذي الرمال المتحركة، ويعتقد الجميع أن عنترة قد مات، لكنه يستطيع العودة، إلى الديار بصحبة نوقه ليجد عبلة تستعد لعرسها على ورد، فيعتزل الناس حزنًا، ويحدث أن تغير على بني عبس قبيلة أخرى، فتستنجد القبيلة بعنترة الذي يثبت شجاعته في الذود عن القبيلة ويفوز بعبلة زوجة، وباعتراف أبية شداد ليحيا سيدا بعد أن كان عبدا.

والجدير بالذكر أن الأفلام الصحراوية، بشقيها، كانت دائما تحمل في عناوينها ما يدل على البيئة التي تنتمي إليها، مثل الأفلام التي سبق ذكرها، وأيضاً الفيلم المعاصر "غرام بدوية" لفؤاد الجزايرلي عام **1946**، ثم "البدوية الحسناء" لإبراهيم لاما عام **1947** و"سلطانة الصحراء" لنيازي مصطفى **1947**.

في نفس السنة، دخل أحمد سالم إلى تلك المنطقة التاريخية بفيلمه "ابن عنتر" الذي كتب قصته وحواره أحمد رامي، ويجمع الفيلم بين المختلف والتاريخ، فهو يتخيل أن عنترة بن شداد قد أنجب طفلا، ويبدأ الفيلم بموت عنترة وهو ينطق بالشهادتين (من المعروف أن عنترة عاش قبل البعثة المحمدية بسنوات طويلة) ويوصي الفارس ابنه باستكمال الرسالة، ولما كان ابن عنترة قد ورث شجاعته وجسارة أبيه فهو يأخذ على عاتقه

محاربة الشرك والوثنية، يعمل على إعزاز دين الإسلام فيخوض الحروب ضد الوثنيين. إلى أن يقع في غرام ابنة أمير عربي تبادله الحب، لكن هناك من يهدد ذلك الحب الوليد، إنه هذا الأمير الوثني الذي يرغب من الزواج من الأميرة العربية.

ينتوي ابن عنتر تخليصها من الأمير، فيعلن عليه الحرب، وتدور دائرة الحرب حتى ينتصر ابن عنتر في النهاية، ويقع الأمير الوثني أسيرا لديه، فلا يكون قاسي القلب، وإنما يعرض عليه الإسلام، ويعمل على اعتناقه إياه حتى يهدي الله قلب الأمير الوثني فيشهر إسلامه على يد ابن عنتر، فيحمد الله ويتزوج ابنته.

وينتمي الفيلم إلي السينما الدينية أكثر منه إلى أفلام رومانسيات الصحراء التي نحن بصدد حصرها، وهذا الفيلم يغير من خريطة السينما الدينية، حيث أنه من الذائع أن فيلم "ظهور الإسلام" هو تدشين للأفلام الدينية العربية، ولكن الصحيح الآن أن فيلم "ابن عنترة" هو أول فيلم ديني تاريخي في هذه السينما.

في عام **1948** عاد نيازي مصطفى مرة أخرى إلى التاريخ برومانسية صحراوية جديدة جسدتها كوكا في فيلم "ليلى العامرية" المأخوذ عن كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، حيث نجد أنفسنا مجددا أمام قصة قيس وليلى التي سبق لإبراهيم لاما أن قدمها، وهي قصة معروفة التفاصيل، ونحن هنا أمام ما يمكن تسميته بإعادة للفيلم الذي قدمه لاما من ناحية، ربما قرأناه في المسرحية الشعرية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي،

ففي قبيلة صحراوية يقع قيس في غرام ليلى، ويردد حولها القصائد، تشيع قصته في القبيلة، لكن هذا الأمر ضد عرف القبيلة.

وهناك عاشق آخر هو ورد، ينافس قيس على قلب ليلى العامرية، ويتقدم لخطبتها، فيوافق الأب، تتزوج ليلى دون رغبتها، وتصاب بمرض، ويردد الحبيب أشعاره عن حبه الضائع، وتموت الحبيبة، ويلحق بها قيس من شدة الوجد.

الملاحظ هنا أن قصة ليلى العامرية ومجنونها، قد تم إنتاجها ثلاث مرات في أقل من عشر سنوات، أما عنترة بن شداد، فقد ظهر ثلاث مرات في أقل من خمس سنوات، حيث قدم صلاح أبو سيف فيلمه (مغامرات عنتر وعبلة) عام **1948** كتب قصته كل من نجيب محفوظ وعبد العزيز سلام الذي كتب الفيلم الأسبق، أما بيرم التونسي فقد كتب الحوار، وهنا تغيير واضح لوقائع التاريخ حيث يحاول الفيلم الذي عرض في **13** ديسمبر أن يربط التاريخ بالحاضر بين قضية العرب مع الرومان بقضية الأرض الفلسطينية حيث كانت هذه القضية تبلغ أوج إثارتها للعرب في ذلك العام.

ففي الفيلم إشارة واضحة إلى الأجنبي المخرب المستقبل كما أن هناك إشارة إلى تناحر القبائل العربية وتنافرهم في سوق عكاظ، تلك القبائل التي سرعان ما تتآلف وتتحد عندما يهددها عدو مشترك.

يبدأ الفيلم بحفل بهيج لزفاف عنتر وعبلة، نرى فيه طقوس وغارات حربية تحدث في مثل هذه المناسبات. سواء في الاستعداد للحفل أو حضور المدعويين وشي الخراف، يفاجأ الجميع في ليلة الزفاف بمربية عنتر وعبلة، وهي تعلن أخوهما في الرضاعة مما يحرم زواجهما، يستولي الحزن على عنتر فيهيم على وجهه في الصحراء، حيث يقابل رهطا من الأعراب يعانون من طغيان الرومان، يقف عنتر في صفهم مقاتلا جسورا، يأسره الرومان إثر قتال مشترك يستبسل فيه، تصل الأخبار إلى أهله وعشيرته، فيسعون إلى نجدته ومقاتلة الرومان، وقد تضامنت معهم القبائل العربية الأخرى، وتنتهي المواجهة بنصرة العرب، تعترف المربية أنها زعمت أمر أخوة عنتر وعبلة بناء على طلب أمير استأجرها لتفرق بين الحبيبين، حيث كان يرغب في عبلة زوجة له.

إذن.. فحسب الأفلام التي أنتجت في تلك الآونة، فقد صار السينمائي يلعب، وينظر إلى التاريخ كما يشاء، فيمزح بين الأزمنة والأشخاص والحروب والوقائع.. ونحن هنا أمام تواريخ مختلفة، وأحداث تاريخية متباينة، ولا شك أن هذا الفيلم قد جاء لإشباع الشعور بالوطنية، واستحضار التاريخ لإثبات أن العرب قد انتصروا فيما سبق على من احتلوا أراضيهم، من أجل التأكيد على أن المحتل الجديد للأرض العربية – الصهاينة – سوف يُزالون مهما مر الوقت، ومن المعروف أن أفلاما عديدة ناقشت مسألة الحس الوطني، من خلال ما أصاب الوطن مثل فيلم "فتاة من فلسطين" لمحمود ذو الفقار، ثم "نادية" لفطين عبد الوهاب.

أي أن نفس الموضوع الذي كان يتم تسطيحه في ظل الظروف العادية، وتتم كسوته بالرومانسية صار يغلف بالحس الوطني، في زمن يبحث فيه المواطن العربي عن بطل يستند إليه، سواء كعاشق أو مقاتل، وفي هذه الفترة بدأت السينما تعرف طريقها إلى الأفلام الصحراوية، عبر السينما الدينية، التي عملت كوكا فيها من خلال "ظهور الإسلام" لإبراهيم عز الدين **1951**، ثم قدم أحمد الطوخي فيلمه "انتصار الإسلام" وفي هذه الأفلام نشد المتفرج نوعا مختلفا من الانتصار.

وقد توقف إنتاج هذا النوع من الأفلام الصحراوية التاريخية لفترة طويلة، كان نيازي مصطفى خلالها يقدم بين الحين والحين لزوجته فيلما تقوم فيه بدور البدوية، من طراز "الفارس الأسود" **1954**، و"سمراء سيناء" **1959**.

وفي أواخر عام **1960** عاد نيازي مصطفى لنفس الأجواء من خلال فيلم ضخم الإنتاج، مأخوذ مباشرة عن قصة "أبو الفوارس" المشار إليها سابقاً، وإن كانت عناوين الفيلم تشير إلى أن عبد العزيز سلام ونيازي مصطفى كتبا السيناريو، وأن الحوار كتبه بيرم التونسي، إذن فهذا الفيلم بمثابة إعادة إخراج للفيلم الأول أكثر منه اقتباسا عن رواية أبو حديد، رغم تشابه أجواء الحكاية وأسلوب القص، وأيضاً المادة التاريخية والروائية بين الرواية والفيلم.

كشفت الأحداث في كل هذه الأفلام، أننا أمام معالجة لويسترن عربي، لأن الأحداث كشفت لنا عن فارس مقدام يجيد النزال، وقد غلب

هذا الفارس على الشاعر الذي ينطق في الرواية بالحكمة واللوعة والهوى، فبدأ عنترة – يفضلونه في السينما عنتر– بمثابة الفارس الغالب على الشاعر، بل أنه عندما كان يبث عبلة لواعجه، فإنه كان يتكلم بجشاشة، وصلادة تتنافى تماما مع ما كان يحمله في داخله من ضعف وهوان، وإحساس بالمذلة، ليس فقط تجاه الحبيبة عبلة، بل أيضاً تجاه أبيه، ويبدو هذا من خلال المواجهة الحوارية البالغة القوة، الأولى في الفصل الرابع في رواية أبو حديد بين الابن وأبيه، ثم في الفصل الثامن بين عبلة والعبد الذي يحبها، وهي المواقف التي لا يجيد ممثل من طراز فريد شوقي أو سراج منير التعبير عنها في السينما، باعتبار أننا أمام اثنين من الممثلين لم نألفهما في الأدوار الرومانسية.

وفي كتابنا "السينما والأدب في مصر" المنشور في مكتبة الأسرة **1999**، قمنا بمقارنة وافية للفوارق بين الفيلم والرواية، ذكرنا فيها أن الحوارات الروائية تعكس ما بأعماق الشخوص، فنعرف دوافعهم وسلوكهم، بينما لا يهتم سوى بالمواجهة الحادة بين الفرسان، ويضيف فيلم نيازي مصطفى شخصيات نمطية عرفتها السينما المصرية في الكثير من الأفلام، من أجل زيادة جرعة المواجهة، ولخلق أحداث جديدة تناسب أجواء الحركة، فإذا كان الفيلم قد ألغى شخصية عمرو بن مالك، فإنه وضع في مقابلها شخصية سمية، وهي زوجة شداد البيضاء التي توقع بين الأب وابنه الزنجي، فيقول السيد على أثر تلك الوقعية بحبس ابنه داخل السجن.

والفيلم يتحدث عن فارس شغله الأول هو مقاتلة الرجال، ومغالبة الفوارس، لم يلتفت إلى الشاعر داخل عنترة، "إلا من خلال أبيات قصيرة تتردد أحيانا، علما بأن الشاعر عند عنترة يعمل للفارس، أي أن الفيلم قد أخذ من الرواية ما يتفق وأعمال الحركة، وقام بتجاهل ما كان يمكنه أن تسكبه شاعريته، خاصة أننا في جو صحراوي، لم نر منه سوى قسوة الشمس والرمال والرياح والبشر.

كما أن الفيلم لا يعطي بعدا إنسانيا لعنترة، وهو البعد الذي زاد عمقا من خلال ما تراه في النص الأدبي حين يردد: "إنما العبد من يستمد من الناس حريته، إنني أعيش لنفسي، وإذا نظرت إلى هؤلاء الناس لم أكد أرى منهم أحدا سواك أنت وأمي وإخوتي".

ولو توقفنا عند عنترة، فإنه شخصية موجودة في التاريخ، حيث جاء في مقال كتبه مأمون غريب في مجلة آخر ساعة – **27** سبتمبر **2000** – "أن عنترة ولد في أوائل القرن السادس الميلادي، في قبيلة بني عبس في نجد، وعمَّر طويلا، وقيل أنه مات بعد أن تجاوز التسعين من عمره قبل بداية البعثة المحمدية".

وحسب نفس المصدر، فإن أجمل ما في هذه الشخصية التاريخية هو فروسيته وشاعريته المتدفقة، وإرادته التي لا تعرف المستحيل. فقد كان أسود البشرة لأن أمه زبيبة كانت حبشية، واسترقها شداد بن قراد، وفي قول آخر عمرو بن شداد، وأنجب منها عنترة الذي رفض الاعتراف به، وكان يزدريه للون بشرته، ويرى أنه لا يصلح إلا أن يكون عبداً.

ويقال أن ابنة عمه عبلة لم تكن معجبة به في أول الأمر لسواد بشرته، ولم تبادله الحب إلا بعد أن رأت بنفسها تصديه للأعداء، وهو أمر لم تتوقف عنده السينما قط، والوقوف أمام فرسانهم وإطاحته برؤوسهم في المعارك، عندئذ فقط أحبته وبادلته الحب، لكن هذا الحب حالت بينه التقاليد.

وقد ذكر أحمد سويلم في كتاب له عن عنترة أن مؤرخي الأدب أشاروا إلى أن حياة عنترة قد انتهت بعد أن بلغ تسعين عاما تقريبا، وكانت منحصرة بين عامي **525،615** ميلاديا في بعض المصادر، كما ذكر صاحب الأعلام أن وفاته كانت عام **600** ميلاديا، وهو ما يوازي العام الثاني والعشرين قبل الهجرة.

شهدت نهاية الخمسينات، وبداية الستينيات آخر الأفلام الصحراوية، سواء التي اعتمدت علي فكرة الرحيل إلى التاريخ، أو التي تدور في أجواء معاصرة، وهناك فيلمان في قائمة الإنتاج المشترك: الفيلم الأول لكليموفسكي، بالاشتراك مع المصري فرنتشيو– من أصل إيطالي – باسم "غرام في الصحراء"، كتب قصته ثلاثة من الكتاب، من بينهم المصري محمد مصطفى سامي، الذي كتب الحوار باللغة العربية مع لطفي نور الدين، واشترك في البطولة إلى جانب كل من ريكارد مونتلبان، وكارمن سيفيلا، كل من: سامية جمال، ومحمود المليجي، وصلاح نظمي، وآخرون. ويدور الفيلم في إطار تاريخي مختلق، فالأمير إبراهيم ينجح في إبعاد سلطان مصر بفضل رئيس الجيش سليم في أن يتزوج ابنه إبراهيم

الأميرة أمينة. لكن الأمير سعيد الوريث الشرعي للعرش لم يمت. حيث نجح في الهروب إلى إحدى الأسر البدوية، وبدأ في تجهيز نفسه من أجل مهاجمة الأمير إبراهيم، يتمكن سعيد من إنقاذ عربة نساء استولى اللصوص عليها، ويتعرف على الأميرة أمينة التي تتخفى في شخصية مطربة، ويتمكن من الدخول إلى مقر الأمير، وبعد معركة يتعرف على زبيدة التي تنجح في علاجه من إصابة بعد معركة كسب فيها سعيد ثقة الأمير إبراهيم الذي يجمع كل العمد من أجل أن يقتلهم سليم، وينجح سعيد في إفشال الخطة، ويتغلب على خصمه، ويستعيد الحكم الضائع منه بواسطة جموع البدو.

وفي هذا النوع من الأفلام من الصعب الفصل بين الحاضر والماضي، وذلك للسبب السابق الذكر، أن هذه المجتمعات لا تزال تعيش في التاريخ، مهما أتى عليها الحاضر، وقد بدا ذلك واضحاً في الفيلم الثاني المشترك، وهو "كريم ابن الشيخ" الذي قام ببطولته جوردن سكوت ومريم فخر الدين وفريد شوقي عام **1964**.

وفي أوائل عام **1960** عرض الفيلم الرابع المأخوذ من حدوتة "قيس وليلى" إخراج أحمد ضياء الدين، واشترك في كتابته السيد زيادة مع أربعة آخرين، وهو الذي كان يكتب الأفلام الصحراوية وغيرها مع إبراهيم لاما، ومنها "قيس وليلى" الأسبق، لذا فإن هذا الفيلم بمثابة إعادة لكافة الأفلام المصرية المأخوذة من قصة الحب الصحراوية القديمة المعروفة في

التراث العربي. وقد تم تصوير الفيلم بالألوان، وقام ببطولته كل من شكري سرحان وماجدة وعمر الحريري..

والقصة المكررة كما هي معروفة، تدور حول لقاء جديد بين قيس وليلى بن الملوح وابنة عمه ليلى، فيجددان الحب معا. قيس شاعر مشهور، يردد الناس أبيات شعره الرائعة بإعجاب، مما يدفع منازل، غريم قيس في حب ليلى أن يؤلف أبياتا بذيئة في محاسن ليلى ويروجها بين الناس يدعي أنها من تأليف قيس نفسه، يستاء المهدي والد ليلى من هذه الأشعار التي يعتقد أنها من تأليف بن الملوح.

ولهذا السبب فإن الأب يرفض طلب زواجه من ابنته، ويوافق أن تتزوج ليلى من الأمير ورد، فيجن جنون قيس، وتزداد حالته العليلة سواء، ولا يكف عن تأليف الأشعار المليئة بالحب الطاهر نحو ليلى التي وافتها المنية بعد أعوام قليلة، فيظل قيس بجانب مقبرها ما بقي له من أيام يسمع كل من يقترب منه أشعار الحب الطاهر الملتهب التي كان يؤلفها في حبيبته الراحلة.

والغريب أن أكثر الأفلام الصحراوية التي ظهرت فيما بعد كانت قليلة وضعيفة البنية الفنية، ومعاصرة للأحداث مثل "العلمين" لعبد العليم خطاب **1965**، و"الوادي الأصفر" **1969**، وهي الفترة التي هاجرت فيها هذه الأفلام إلى لبنان، فظهرت أفلام من طراز"عنتر يغزو الصحراء" عمل فيها طاقم السينما المصري، مثل فريد شوقي وكوكا، في نفس

الأدوار من اخراج نيازي مصطفى، ثم فيلم "بنت عنتر"، والأفلام أخرى جسدت فيها دور البدوية المطربة اللبنانية سميرة توفيق.

الفصل العشرين

سنوات البغاء

في فترة ما من التاريخ الحديث، تم النظر إلى بنات الليل، كنساء مكسورات الجناح، أو نسوة يقمن باستغلال الرجال، خاصة أصحاب رؤوس الأموال المترددين على بيوت الهوى، والباحثين عن المتعة.

حدث هذا في أفلام كثيرة تم إنتاجها وعرضها في الأربعينيات، والنصف الأول من الخمسينيات، لكن في منتصف الستينيات راحت السينما تنظر إلى عاهرات تلكما العقدين بصورة مختلفة، فهن لسن تاجرات هوى، بل أيضاً مناضلات، يشاركن في حركة النضال الوطني التي هدفها السعي نحو تحرر الوطن من المستعمر البريطاني.

وفي بعض الأفلام التي تناولت سنوات البغاء في مصر، حيث كان مسموحا وقتها بفتح بيوت لممارسة البغاء، خاصة أبان الاحتلال البريطاني، فإن الرؤى اختلفت، لكن هذه البيوت التي فتحت من أجل أن يستطيع جنود الاحتلال التنفيس عن رغباتهم الجنسية بشكل شرعي ومسموح، في مجتمع يتسم بالمحافظة، ومن هنا فإن المترددين علي هذه الأماكن، سواء في الفيلم، أو الواقع، كان أغلبهم من جنود الاحتلال، ولذا فإن الأفلام التي تعاملت مع بنات الليل، وبيوت الهوى والدعارة

قبل قيام الثورة، لم تشر إلى أن هذه الأماكن بمثابة بثور لمقاومة المستعمر وجنوده، لكن بعد الثورة، انتبه صناع الأفلام الوطنية إلى أن هناك مادة خصبة للغاية يمكن من خلالها تصوير مرحلة من التاريخ المعاصر، وأيضاً من النضال الوطني، وخاصة أن أبطال وبطلات هذه الحكايات نساء يتسمن بقدر من الفتنة، وراء أغلبهن حكايات تمصمص لها الشفاه.

أي أن هذه الأفلام صنعت من بنات الليل بطلات، وسوف نبدأ الحكي هنا من خلال فيلم "شياطين الليل" لنيازي مصطفى عام **1965** وذلك باعتباره عملا متوحدا، تدور أحداثه بأكملها في هذه البيوت، دون أن نقول أنه الفيلم الأول في هذا المضمار، فإنه من قبل رأينا قصة حميدة من الزقاق، وصارت من بنات الهوى في شارع عماد الدين، والمناطق القريبة منه، ولعل لنا عودة إلى مثل هذا الفيلم.

في فيلم نيازي مصطفى، فإن الأحداث تعود بنا إلى عام **1921**، حسبما تشير عناوين الفيلم، وهو التاريخ الذي يعكس قمة الحركة النضالية العمالية، حيث قرر عمال الورش الأميرية أن يشكلوا مجموعات من المناضلين لتصنيع قنابل يدوية صغيرة داخل هذه الورش، لإلقائها على المعسكرات والمؤسسات والمصالح الإنجليزية، وذلك لأن الحرس والمسئولين في هذه المصانع كانوا من الإنجليز أنفسهم.

وفي هذه المصانع والورش كان أحيانا يتم الاستعانة بفتوات ومن الشباب المصري، من أجل مراقبة أحوال المصنع، ومن بينهم كان عطوة – فريد شوقي – الفتوة الذي عليه حماية الورش، وهو رجل لا يعرف

الرحمة في عمله، لكنه في حياته الخاصة يكن حباً شديداً لأمه، ولأخيه صلاح الطالب الجامعي.

ويعرف عطوة أن أخاه هو أحد المجاهدين الذين يشاركون في إلقاء القنابل على المعسكرات والمصالح الإنجليزية، ويحاول عطوة إثناء أخيه عن هذا النشاط بلا جدوى، ويتم طرد عطوة من عمله، ويضطر للعمل في حي العاهرات كقواد ولحماية بنات الليل. ويتعرف على الراقصة روحية، التي يفضلها فتوة الحي على كافة البنات. كما أنه يقوم بفرض إتاوات على الرجال، ويصبح هو الفتوة الجديد الذي تأمن إليه العاهرات. ولا يطلب أموالا من البنات جزاء قيامه بحمايتهن في شارع عماد الدين.

ولا يعجب هذا الموقف رئيس البوليس في الحي، انجرام بك، ويستدعيه إلى مكتبه، ويطلب منه أن يبلغه عن أسماء المناضلين الذين يختفون في الحي، هربا من رجال الشرطة، ويطلب منه أن يدفع فدية من التي يقبضها من النسوة، مما يدفع بعطوة أن يسير على نهج الفتوة الذي سبقه، وتقف روحية ضده، وخاصة أنها قامت بافتتاح صالة رقص باسمها.

تدخل امرأة من الثريات في حياة عطوة، بعد أن تشاهده يتغلب على خصومه في معركة، وتتخذه عشيقا لنفسها، ويرضخ عطوة، ويترك الحي الذي عاش فيه، وينسى أسرته، كي يعيش على مقربة من الأميرة الحسناء، والتي تتمكن من الحصول على لقب البكوية لعطوة. ويحدث أن يموت الأخ صلاح أثناء مشاجرة ويعرف عطوة أن أخاه الفدائي قد دفع حياته ثمناً لموقفه، فيتغير سلوكه وينضم بدوره إلى سلك الفدائيين، فيهاجم

أوكار البريطانيين ورجالهم، خاصة الذين يأتون إلى شارع عماد الدين، ويصبح عطوة نموذجا للبطل الشعبي، ويتزوج من روحية التي تكمل رسالته عقب إلقاء القبض عليه.

شخصية البلطجي الذي كان يحمي حي العاهرات، ويعيش من قوة عضلاته بقيامه بالحماية، كانت بارزة في تلك الفترة، وإذا كان واحد من هؤلاء قد قتل الراقصة إمتثال زكي، فان البطولة هنا لعطوة الذي كان رمزا لرجال برزوا في هذه الفترة، وإذا نظرنا إلى الملابس التي كان يرتديها عطوة، فسوف نرى أنه يلف معصمه بقيد حديدي يستخدمه في هذه الفترة عند العراك، ويحسم من خلاله المواجهات. كما أن شكله يتغير عندما يصير "بك" يعيش في قصر الأميرة.

وحسبما جاء في مجلة "الكواكب" حول هذا الفيلم، في مقال إعلاني، فإن "انجرام بك" المفتش الإنجليزي الذي كان اليد التي تنفذ سياسة الاستعمار الغاصبة، وكان يستغل نفوذ البلطجية في بيوت الرذيلة وصالات الرقص والكباريهات في جمع الرشوة والإتاوات لثرائه.. أخذت تفاصيل حياته وجرائمه من السجلات الخاصة به في وزارة الداخلية، واختار نيازي مصطفى ممثلا قريب الشبه من صورته التي لا تزال محفوظة بالسجلات وهو علي جوهر المذيع في البرنامج الأوروبي بالإذاعة والتليفزيون. إذن.. فنحن أمام فيلم حاول استحضار فترة تاريخية، وسعى إلى رفع قيمة بنات الليل، فهن لسن فقط سلعا للمتعة.

نفس الأجواء تكررت في فيلم "شوارع من نار" لسمير سيف عام **1984** وتدور أحداث الفيلم أيضاً في حي البغاء بالقاهرة، حيث يتم نقل الشرطي إمام من الإسماعيلية للعمل في القاهرة، وقد وضع الفيلم تواريخا محددة بدأت بـــ "القاهرة في **25** نوفمبر **1942**"، وانتهى الفيلم مؤرخا "الإسماعيلية **25** يناير **1952**". أي أن الفيلم ارتبط في نهايته علي الأقل بالكفاح المسلح ضد الإنجليز في الإسماعيلية.

والفيلم عن إمام الذي عمل في منطقة البغاء، ويقع في غرام العاهرة نوسة التي تعاون المعلمة والفتوة جلال، ولا يعلم إمام أن حبيبته نوسة تمارس الدعارة فيدافع عنها، ويقوم بضرب أحد الجنود الإنجليز، وتحدث مشاجرة بينه وبين جلال الفتوة، ينتصر فيها إمام ويصبح فتوة الحي، ويتزوج من نوسة. ويصدر قانون إلغاء البغاء، ويحول المنزل إلى ملهى، ثم ينضم إلى صفوف الفدائيين لمقاومة الاحتلال الإنجليزي.

وفي مقال منشور في نشرة نادي سينما القاهرة – **10** ديسمبر **1984**– كتب حليم زكري مليكة أنه: "كان تركيز صناع الفيلم على الانحراف الخلقي واضحا، ولم يكن الوقت متسعا أمامهم لتصوير الفساد السياسي، برغم إضافة موضوع الكفاح الوطني في زمن الاحتلال الإنجليزي.. صحيح أن صور الانهيار الأخلاقي أحد مظاهر الانحراف السياسي ولكنه ليس أهمها، فالجزء الأول من الفيلم يدور أبان الحرب العالمية الثانية، وهي الفترة من **1939** حتى **1945** والتي عاشت مصر فيها أسوأ فترات تاريخها الحديث، حيث كانت الأزمة الاقتصادية

الطاحنة، فلقد كانت الصورة مظلمة تماما، لم يتعرض لها الفيلم إلا في مشهد واحد اتسم بالمبالغة: مجموعة من الناس تتدافع لتنقض على أحد عمال المخابز لكي يفوز كل منهم برغيف عيش يسد به رمقه، بمن فيهم العسكري إمام المصري بعد أن فصل من خدمة البوليس وأصبح بلا عمل، فيما عدا ذلك مانشتات من الصحف المصرية الصادرة في تلك الآونة عن عدم وجود وظائف خالية وانتحار بعض الأشخاص بسبب البطالة، ولقطات وثائقية عن أفراد العائلة المالكة، والملك فاروق ومقابلات رئيس الوزراء مع المندوب السامي البريطاني. صبغها المخرج باللون الأزرق، كما أن الأحداث الفردية عن الصراع ضد قوات الاحتلال الإنجليزي والتي كانت نقطة تحول في صحوة الشعب المصري ليست بهذه السذاجة التي قدمها بها صناع الفيلم".

وفتيات الليل هنا لم يمارسن البغاء إلا من أجل ظروفهن، ثم هن يتحولن إلى نساء ملتزمات ويتزوجن زواجا سعيدا، كما أن واحدة من هؤلاء النسوة تنادي بما تكتبه درية شفيق – إحدي رائدات النهضة النسائية في الأربعينيات وأوائل الخمسينيات – في مجلة بنت النيل التي تطالب بتعليم المرأة حتى تكون مواطنة صالحة، ثم انضمامها إلى الفدائيين لمقاومة الاحتلال البريطاني.

ويصور الفيلم القاهرة في هذه الآونة، وذلك من خلال المشهد الذي يأتي فيه والد الشرطي إلى المدينة، حيث يردد "عمار يا مصر" ونرى

المخرج يقطع على صور ثابتة تكشف بعض معالم القاهرة في الأربعينيات وذلك من خلال مرشح أزرق.

أما فيلم "درب الهوى" لحسام الدين مصطفي عام 1983، فقد عاد إلى تلك المرحلة من تاريخ مصر، أيام محلات البغاء، دون أن تكون هناك أية إشارة لذلك في النص الأدبي الذي كتبه إسماعيل ولي الدين في مجموعته القصصية "النجوم تبكي أيضاً" حيث أن أقصوصة "درب الهوى" تدور في درب ضباب، الذي كان في عقود سابقة مكانا للبغاء، وإن كانت الأقصوصة تدور في السبعينيات حيث نشرت لأول مرة كأقصوصة، لكن كاتب السيناريو مصطفى محرم قرر العودة إلى زمن البغاء في الأربعينيات، وذلك باعتبار أن المكان يجب إحياؤه من خلال ماضيه، وذلك من أجل أن تتناسب الحدوتة مع أجوائها.

ويقول حليم زكري مليكة في نشرة نادي السينما – 3 أكتوبر 1983– أن "كاتب السيناريو لم يشعرنا بأنه قدم صورة واضحة ومحددة للأماكن التي تدور فيها الأحداث لتبدو بصماتها واضحة سواء على الشخصيات أو الأحداث. وقد عمق المخرج هذا الشعور بعدم الاكتراث بهذه الأماكن، حتى تتابعت اللقطات وقد فقدت الصورة خلفيتها، وحتى ديكور الحي العتيق في اللقطات العامة القليلة أثناء تردد شخصيات الفيلم عليه جاء مصنوعا ومزيفا، أراد المخرج أن يوهمنا بواقعيته فاختار كمية من المقاطع الغنائية المشهورة في الأربعينيات صاحبت ظهور هذه اللقطات".

والغريب أن هذا الفيلم، كان من أوائل الأعمال التي ظهرت في تلك الفترة، وصنعت معا ما يسمى بالعودة إلى تاريخ بيوت البغاء، وقد تمثل هذا في ثلاثة أفلام هي "شوارع من نار" و"5 باب"، ثم "درب الهوى" وسوف تعود أسماء البكري إلى هذه الحقبة مرة أخرى عن طريق المصادفة، ربما، من خلال فيلم "شحاتين ونبلاء".

إذن.. فالعودة إلى التاريخ القرب، حيث الحرية الجنسية مباحة في هذه البيوت، كان السبب الذي جعل كاتب السيناريو يعود إلى هذه الفترة بالذات، وإن كان الفيلم لم يشر إلى التوقيت الدقيق للأحداث، مثلما فعل سمير سيف في فيلمه "شوارع من نار".

وأبطال الفيلم هم أصحاب الدرب: العاهرات، والقوادات، والقوادون، وأيضاً الزبائن الذين يترددون على المكان، وذلك مثل كافة هذه الأنواع من الأفلام.. ولابد أن تقوم قصص حب بين المترددين وبين العاهرات، كما أن هذه الأفلام تصف البغايا بأنهن مغلوبات على أمرهن، يمارسن الدعارة من أجل أسباب قهرية، يسعين بكل الأثمان إلى الخروج منها.

ويختار الفيلم من النساء عاهرتين بالإضافة إلى المعلمة حسنية صاحبة لوكاندة البرنسيسات التي تديرها للدعارة في درب طياب. والمرأتان هما سميحة، وأوهام، الأولى هربت من قسوة زوج أمها الذي يطاردها، واستقر بها المقام في اللوكاندة، أما أوهام فإنها تبدأ حياتها خادمة، تهرب من مخدومها كي تعمل في اللوكاندة نفسها، وهي تعاني من أسباب

اجتماعية قاسية، فأخوها مسجون في قضية مخدرات، وعليها أن تكسب حياتها بأي ثمن، وهي التي تنتظر مصيراً مأساويا، حيث يأتي أخوها إليها ليذبحها بعد خروجه من السجن.

أما الرجال المترددون على اللوكاندة فإن الفيلم يركز منهم على ثلاثة، الأول هو عبد العزيز الذي يعمل معيدا بالجامعة، والذي يقترب منها ويراها مظلومة وضحية، ويقرر أن ينقذها من اللوكاندة التي تعمل فيها وذلك بالاقتران بها، وهذه الشخصية شبيهة إلى حد كبير من حيث جذورها الثقافية ومواقفها أمام العاهرات من شخصية الكردي في رواية "شحاذون ومتكابرون" لألبير قصيري التي حولتها أسماء البكري إلي فيلم في عام **1990**.

أما الشخص الثاني فهو مراد، وهو منافق وصولي، يرفع شعارا لنفسه بأنه "هــ، هــ" بما يعني "هلس ×هلس". وهو يعشق لحم النساء، ويعمل موظفا في إحدى الدوائر التي يمتلكها الباشا عبد الحفيظ طوسون، وهو الشخصية الثالثة التي تتردد على اللوكاندة، كما أنه الشخصية السياسية الوحيدة، إذا أخذنا في الاعتبار أن الباشوات كانوا في الغالب يعملون في السياسة، ويصوره الفيلم شخصا متناقضا أقرب إلى الفصامي، فهو في حياته العامة رجل وقور مهاب يرفع شعارا للحزب " ف. ش" أي فضيلة وشرف، كما أنه أيضاً يستعد لمعركة انتخابية ببرنامج يدعو إلى إلغاء الدعارة، وهو خطيب بليغ، يلجأ إلى العبارات الرنانة.

لكن الجانب الثاني منه، شخص ملئ بالهلس والضياع، فما أن يجد نفسه وسط العاهرات في اللوكاندة حتى يخلع ملابسه، ويحتفظ بطربوشه فوق رأسه، ويخرج الطبلة وصاحبات الرقص، ويهتز على النغمات، وهو عندما يخلو إلى إحدى البغايا يطلب منها أن تسبه بأبشع الألفاظ، وهو رجل حازم أمام أصحاب اللوكاندة، يبدو كأنه حامي حمى البغاء والدعارة، كما أنه يمنح المعلم صالح بطاقة توصية.

وفي اللوكاندة أيضا هناك شخصية رئيسية، هي القواد الذي يعتبر من أساسيات مثل هذه الأماكن، عليه حماية العاهرات، وسلب نقودهن، ويصوره الفيلم صاحب سوالف طويلة، وشعر طويل..

ويقول زكري مليكة في مقاله المشار إليه أن: "من أثر اهتمام صناع الفيلم بالجانب الترفيهي أن تضاءلت معظم الشخصيات وبدت ثانوية باهتة لإفساح المجال لتكثيف اللوحة الاجتماعية عن حي العاهرات والبلطجية وقد قدمه إلينا الفيلم بكل تقاليده وشخصياته، وسمعنا عن أهمية اختيار الفتاة المناسبة للزبون القادم: "الفاكهة اللي لسه ما استوتش ما توكلهاش لزبون مستوي"، وعن أنواع سجائر الحشيش المتداولة: "مالكيش مدفع" – لا معايا صاروخ من بتوع هتلر..

وشاهدنا حياة العذاب التي تعيشها بنات الليل، وجه مشوه بماء النار لإحداهن وهو مصير من تعصى الأوامر إلى غير ذلك من الرقص الفاضح والمشاهد الجنسية الصاروخية، وبجانب الصورة الفاضحة في إبراز الانحراف السياسي لهذه الفتونة في شخصية الباشا، سمعنا عن الوضع

السياسي في تلك الآونة عبارات: "السياسة زي البامية، هما الاثنين ويكا"، و"إحنا في زمن الكشري".

وفي هذا النوع من الأفلام التي تعكس زمنا بعينه، فإن الأشخاص يبدون كأنهم يحددون سمعة العصر أكثر من ملابسهم، ففي فيلم "5 باب"، فإن الملابس تبدو عادية، عدا ملابس العسكري الرسمية، أما نفس العسكري فإنه في حياته المدنية يرتدي القمصان الكاروه ذوات الياقة العصرية، والمكان هنا حقيقي، فيقال أن حارة خمسة باب التي تدور أحداث الفيلم فيه، قصة كانت تقع في منطقة كلوت بك، حي العاهرات، وهي ذات خمسة أبواب، فعلا، تفتح على عدة شوارع، حسب رغبة الداخل أو الخارج.وقد ساعد هذا الاتساع الذي اتسمت به الخمارة على تعدد أشكال المترددين من جنود جاءوا إلى مصر للمشاركة في مواجهة قوات هتلر، وهم يبحثون عن المتعة في الليل، ولم يكن جنود الحلفاء سوى أشخاص لا علاقة لهم بالسياسة، أي أنهم يختلفون في مهمتهم في مصر عن جنود الاحتلال البريطاني، ولذا فقد خلا الفيلم تقريبا من مسألة مقاومة الإنجليز، وازدحمت الخمارة أيضا بعمال المعسكرات، وعمد الأرياف، والمهربين، وطلبة فاشلين، ومدنيين.

وحسب مقدرة كل منهم المالية، فإنهم يتناولون المشاريب، ولابد في مثل هذا المكان من وجود بلطجي يحمي العاهرات، يفرض الأتاوات.. إذن فقد عكس الفيلم، مثل بقية الأفلام المشابهة، شكل المجتمع السفلي في العاصمة، مجتمع غير متجانس "أبطاله هم البلطجية" والدايات، من

أجل التعاطف مع هؤلاء النسوة فإن القصة المقتبسة عن فيلم "إيرما الغانية" تحاول أن تكسب تراجي سمة إنسانية، فهي مغلوبة على أمرها، يبتزها البلطجي عباس، دون أن يسمح لها حتى بما يكفيها كي تصرف على ابنها المصاب بالشلل.

وقد وضعت تراجي ابنها في مصحة راقية لتعليم الأطفال المعاقين، ويتعاطف معها صاحب الخمارة، المعروف باسم "كله ماشي". وفي هذا المكان، قليلا ما تجد شخصا معتدلا، فالشرطة تقبض مقابل سكوتها على ما يحدث من تجاوزات، وهذه تمثل صدمة للخمارة، حين يأتي شرطي جديد لا يفلح أحد في إغرائه.

وقصة الفيلم معروفة، لكن ما يهمنا هنا أن الفيلم يعكس مرحلة بعينها من التاريخ، تغيرت وقائعها، فشكل العاهرات والراقصات قد تغير ولم يعد هناك ما يسمى باقي الفساد في تلك المنطقة، وتحولت البارات وكذا الخمارات إلى حوانيت تجارية، وفي الفيلم هناك إشارة لبعض الملابس التي انتمت إلى هذا العصر، مثلا كالملاءة اللف التي كانت ترتديها تراجي، وهي التي اندثرت أيضا في الأحياء الشعبية، بما يوحي أننا هنا أمام قصة تاريخية، فعندما تقتبس قصة عن حي العاهرات، فلابد من العودة إلى زمن البغاء، وهكذا فعل مصطفى محرم وهو يعيد بناء هذا الحي في "درب الهوى"، ثم شريف المنياوي وهو يقتبس فيلم "إيرما الغانية" الذي دارت أحداثه في باريس المعاصرة، إلى فيلم يدور في أوائل الأربعينيات.

وهذا النوع من بيوت الدعارة والبغاء، موجود في الحارات الشعبية والدروب القديمة، وكأنما كان الجنس مباحا بكل حرية في البيوت الراقية، وهو مقرون بالفقر، باعتبار أن المرأة تمارسه، أو كانت تفعله في تلك الآونة من خلال حاجتها للمال، وليس للأثرياء مثلما يحدث عامة في الرقص، ورواية "شحاذون ومتكابرون" للكاتب المصري ألبير قصيري، لا يتم فيها تحديد التواريخ بشكل يمكن منه أن نقول أن مثل هذه القصة دارت في الرواية وبين زمن الفيلم، من حيث البداية للحرب العالمية، ونهايتها، لكن الفيلم يشير إلى أن الولايات المتحدة الأمريكية قد أسقطت قنبلتها الذرية على جزيرتي "هيروشيما"، و"نجازاكي" اليابانيتين.

المكان الذي تدور فيه أغلب الأحداث هو ماخور الست أمينة، وفي الرواية هو بيت محاط بأسوار حديدية وحديقة، في حي نصف راق، أما في الفيلم فإنه بيت أهالي عادي مكون من ثلاثة أدوار، ورغم أن شقة القوادة هي الوحيدة التي تسكنها، وتتم فيها ممارسة الدعارة، فإنه ليست هناك أي إشارة إلى أن الأدوار الأخرى لم يتم تخصيصها لممارسة نفس المهنة، لذا فإن الجريمة المجانية التي يرتكبها جوهر، بقتله العاهرة أرنبة، وخروجه من البيت دون أن يراه أحد، ويبدو المكان الشعبي هنا كأنه مهجور في أطراف الصحراء.

المكان والزمان بالغا الأهمية، بالنسبة للتاريخ، وفي الفيلم فإن البداية تكون مع عربة قمامة قديمة، لا تزال تستخدم في الأحياء الشعبية حتى الآن، أما المكان فهو منزل البغايا، حيث ستنزل البنات في "فسحة" مع

الست أمينة المعلمة التي تتولى رعايتهن، وتترك أرنبة وحدها، لأنها تريد أن تختلي بنفسها، وهذه العاهرة ترتدي الحلي الفالصو الزائفة، وتغري جوهر مدرس التاريخ سابقاً بجسدها، لكن لمعان الذهب المزيف يغريه بـــأن يقتلها، كي يحصل على الحلي ويبيعه لشراء الحشيش في لحظة هو في أشد حاجته إلى الكيف.

البيت هو المكان الرئيسي في الفيلم، تتم فيه الجريمة، ويتردد عليه المزيد من الشباب، وأيضاً بعض القرويين والباحثين عن المتعة، وأيضاً الضابط المخنث الذي يحقق في الجريمة، والكردي موظف الحكومة الثائر بلا سبب، والذي يحب إحدى العاهرات، ولديه أفكاره الوهمية الكاذبة بأنه يجب أن يخلصها من مرضها ومن البؤس الذي تعيش فيه.. وذلك من أجل أن ترضى له وأن ترقد له في فراشها.

وفي الماخور، يدور حوار بين الكردي والضابط، ورغم أن الفيلم يخرج إلى أماكن عديدة، من الأحياء الشعبية إلى الأماكن الفاخرة في تلك الآونة، فإن الماخور هو البؤرة الرئيسية التي تجتمع عندها الأحداث، ونحن لم نعرف أي من الجذور الحياتية للعاهرات اللائي ظهرت هنا بمثابة ديكور، وذلك قياسا إلى أهمية المكان نفسه في الحدث.. وفي الفيلم رأينا قسم شرطة السيدة زينب مصنوعا في ديكور، ورأينا بعض الحواري المصرية المعاصرة، بدت عندما صورت في الفيلم كأن الزمن لم يتحرك قط.

ويكشف الفيلم عن شكل بيوت البغايا في الأربعينيات، وهي البيوت التي اختفت للأبد بعد ذلك التاريخ، ولأننا في بيت فقير فإن المترددين عليه لم يكونوا من الأثرياء، ولم يكونوا من صناع السياسة، كما أن العاهرات هنا بائسات على المستوى الاجتماعي متواضعات الجمال والطموح وضامرات ومريضات إحداهن أرنبة تموت وهي في الرابعة عشر، والثانية مسلولة والباقيات ينتظرن نفس المصير.

والمواخير كما رأينا، تعكس حالة تاريخية من الأحياء الشعبية، وقد ظهرت هذه الأفلام في فترة بعينها ثم بدت كأنها تختفي، إلى حين، وإذا كنا قد تناولنا حياة بنات الليل في هذا الفصل، فإننا أرجأنا الحديث عن "حكمت فهمي"إلى مكان آخر حول نساء عشن بالفعل تلك المرحلة وأثرن فيها.

الفصل الحادي والعشرين

إيقاع القرن العشرين

هناك سنوات بعينها، قريبة نوعا ما، توقفت عندها الأفلام التاريخية في السينما المصري، بصرف النظر عن مكانه هذه السنوات في التاريخ الحديث، ومن هذه الأعوام **1949** أو مرحلة نهاية الأربعينيات.

كما أن هناك أفلاما أخرى لا يمكن تجاوز الحديث عنها، وسوف نحاول أن نلم هنا بعض الأفلام التي لم يمكن تناولها في الفصول الأخرى، منها أفلام بعينها دارت أحداثها في نهاية الأربعينيات، وأفلام أخرى تعرضت بشكل عابر عند أحداث تاريخية، دون أن يكون هناك مدلول، أو مشاركة سياسية لأبطال هذه الأفلام في تلك المرحلة، كما أننا لن نتوقف عند أفلام نبذ الماضي، المتمثل في الهجوم على مرحلة الستينيات، لأن هذه الأفلام كان لها مفهوم وبعد سياسي، أكثر من إمكانية فهمها كعمل تاريخي، كما أننا تناولناها في دراستنا عن "الفيلم السياسي في مصر".

من الأفلام التي سنتوقف عندها هنا "القبطان" لسيد سعيد **1997**، و"البرنس" لفاضل صالح **1984**، وهي أفلام ضبابية المرحلة التاريخية، كما سنتوقف عند فيلم "أبناء وقتلة" لعاطف الطيب **1987** باعتبار أن أحداثه بدأت ذات ليلة مهمة في التاريخ المصري، مع تجاوز المرور على

أفلام من طراز "إعدام قاضي" حول مذبحة القضاة، وهو من إخراج أشرف فهمي، باعتبار أنه فيلم تدور أحداثه في الحاضر، وإن كان يشير إلى تراث الماضي.

أثار فيلم "القبطان" لسيد سعيد الكثير من ردود الفعل وأيضاً أحداث الفيلم تدور في عام **1948** وهو عام النكبة العربية أمام إسرائيل، وهزيمة الجيوش العربية، وخروج آلاف الأسر من بلادهم وأراضيهم في فلسطين، إلى بلدان أخرى مثل مصر وسوريا والأردن، وتدور الأحداث هنا في مدينة بورسعيد، من خلال شخصين أقرب إلى الفأر والقط (توم وجيري) أكثر مما هو رصد لمرحلة تاريخية، حيث تبدو المقالب المدبرة من طرف القبطان سابقا، الحشري كما يمكن وصف هذه الشخصية تجاه الحكمدار الذي وصل مؤخرا إلى المدينة.

فوقائع الفيلم تنحصر بين دخول الحكمدار وخروجه من بورسعيد، ويمكن اعتبار أننا أمام فيلم عن هذا الحكمدار، بملابسه غير اللائقة، طربوشه وملابسه البوليسية، وشعره المنكوش، حيث دخل المدينة في أبهى زينة عسكرية، وتم استقباله بما يليق بوظيفته، وخرج من بورسعيد يرتدي معطفا ثقيلا، وقد ارتسمت عليه ملامح الهزيمة.

والفيلم، يدور حول هذا الحكمدار، بمدلوله التاريخي، وليس عن القبطان، فمساحة ظهوره على الشاشة أكبر من مساحة ظهور القبطان الذي يغلفه الفيلم بغموض شديد، وبطولة مزيفة ومثالية غير ملموسة، بينما يملك هذا الحكمدار من السمات ما يجعل المتفرج يتعاطف معه، فهو

قادم إلى مدينة مزدحمة بالمتاعب، في زمن هزيمة وطنية لم يشارك في صنعها، ولم يحاول الانتماء إليها.

المدينة تبدو في الفيلم مزدحمة بالفلسطينيين النازحين، وقد ارتسمت الهزيمة على خطاهم، إذن فهذا الحكمدار الذي جاء إلى بورسعيد في هذه الفترة من التاريخ أمامه عبء ثقيل، عبء وطن جديد يتولد في مصر، وقد تعامل الفيلم مع هؤلاء النازحين باعتبارهم أشباح هامشية، فلم يقترب من أي منهم سوى طفل صغير لم ينطق بكلمة واحدة، وإن كان قد حاول الاندماج في علاقة صداقة مع طفل مصري، هو أيضاً من حاشية القبطان.

إذن.. فالحكمدار أحق الناس بالتعامل والتعاطف معه، فهو مسئول أمني عن مدينة يستعمرها البريطانيون، وليست الكلمة العليا له، بل أن الكلمة للحاكم الإنجليزي الذي يقوم بالقبض، في نهاية الفيلم، على الحكمدار، ثم إذا به أيضاً يقدم استقالته بناء على أوامر من رؤسائه، ويعود بلا أي أظافر من حيث جاء.

ورغم أن الفيلم، حاول إضفاء بعض المعاني الفلسفية للقبطان، فإن هذا الشخص، وسط الأحداث، بدا كأنه يعيش في عالمه الخاص، ينفصل تماما عما حوله، إلا من حياة بوهيمية، أقرب إلى الفانتازيا، فلا أي إحساس لديه بما يحدث في فلسطين والهزيمة، وهو لم يشارك في أي حرب، وإن كان هناك شبه بينه وبين شخص آخر كان فدائيا ذات يوم، وقد وضع الفيلم هذه الشخصية في دائرة غموض، وتساؤل، فمن يكون

بالضبط، هل هو سلسال لمناضلين قدامى؟ أم أنه جاء من البحر مع جهاز الراديو الذي يحمله، ويسمع من خلاله أخبار غريبة بلغات أجنبية، وما هي جنسيته، ولماذا هو قبطان؟.. فنحن نراه أحيانا يتكلم اللغة اليونانية، ويبدو مبهورا بفتاة يونانية، تصبح صديقته فيما بعد.

وهناك خصومة بين الرجلين غير معروفة السبب، الحكمدار ملتزم بوظيفته، يرتاد الأماكن في زيارات رسمية، لكن الفيلم يكسوه بسذاجة واضحة، ويجعله أقرب إلى السخرية فهو طويل الشعر، قصير القامة، على غير عادة العسكريين، لا يدعو إلى المهابة، بل إلى الرثاء، يبدو ضعيفاً رغم قوة وظيفته. وهناك فرق واضح بين ما يتسم به، وبين النقيب الذي يعمل تحت إدارته، وفي أغلب المشاهد التي تظهر فيها، فإنه يبدو عاجزاً مثل عجزه أمام زوجته الشابة التي أقسمت لا يراها أحد عارية سوى حبيبها الشاب، ورغم ذلك، فإنها ترتدي القمصان المثيرة لزوجها في فراشه، وهو غير قادر على الالتحام بها.

ويحاول الفيلم أن يسند إلى هذا الحكمدار ما ليس في وظيفته، فهو يخرج بنفسه على رأس قوة لا تتعدى ستة أشخاص من أجل البحث عن القبطان، وإلقاء القبض عليه، إذن فقد سعى الفيلم لوضعه في دائرة السخرية، دون أن يكون مؤهلا لذلك، ولا نعرف السبب في وضع الفيلم داخل إطار تاريخي، فهذه العلاقة يمكن أن تحدث في أي مكان، وأي زمن، والحكمدار في كل الأحيان مهزوم، حتى مع الطبيعة، فما ذنبه أن يصطاد بسنارة تنتمي إلى عام **1997** وليس إلى عام **1948**. ولا

تخرج له الأسماك، بينما يصطاد القبطان بسنارة بسيطة على مسافة أمتار فتخرج له أسماك كبيرة.

والحكمدار يعيش داخل متناقضات، فزوجته الشابة، تأوي في منزلها الشاب الذي تحبه وهو قاتل الحكمدار الإنجليزي.

أما القبطان فيعيش على ساحل بورسعيد. يجلس أمام الشاطئ وهو يضع الغليون في فمه بشكل يوحي بالغطرسة، يتصوره البعض رجل قانون مرموقا، وذلك في المشهد الذي يمر فيه وزير على الشاطئ، فينحني إجلالا للقبطان، ويكون ذلك باعثا للدهشة من حوله.

ويحاول الفيلم أن يصور، بمنظوره، شكل الحياة في المدينة، التي لم تظهر في أفلام أخرى، حيث بدأ تاريخ مصر في الكثير من الأفلام كأنه تاريخ العاصمة وحدها، أكثر مما شهدته المدن الصغيرة من أحداث، فالقبطان الذي يقضي كل وقته قريبا من شاطئ البحر، محاطا بمجموعة من الشباب، منهم الفتاة وجيدة التي تعيش في أسرة صغيرة، لكنها في أغلب الوقت إلى جوار القبطان العجوز، ترقص، وتغني، وتبدي ازدراء واضحا لشاب آخر من حواريي القبطان، يبوح لها بحبه وتصده دوما، ثم إذا بها فجأة تعلن له قبل أن تموت معه بإطلاق الرصاص أنها لم تحب سواه، وهذه الفتاة تترك نفسها جائزة لأربعة رجال يتراهنون فيما بينهم، بوضع أياديهم فوق شموع تحترق والرابح الذي يتحمل النيران هو الفائز بها، كأنها آداة صماء لا معنى لها، ولا روح فيها، وعندما يفوز الشاب الذي يحبها معه، تعلن له أنها لن تتزوجه، وتصبح هذه الفتاة ذات مشاعر

وطنية عالية، وتأوي في بيتها حبيبها الذي رفضته مرارا بعد أن تزوجت من الحكمدار.

أما الشاب الأسمر الذي يعيش مع أم مبهورة بزوج مناضل في أكثر من مناسبة وطنية، فإنه يشترك في مباراة بالسكاكين مع زميلة المناضل، يقتلان بلا سبب، وعندما يجرح زميله، فإنه يبكيه، ويقسم ألا يفعل ذلك فيما بعد، هذا الشاب يقوم بعملية فدائية ساذجة على معسكر للجنود البريطانيين يدفع حياته ثمنا لها.

وسامي، هو ابن تاجر كبير، يعمل في خدمة البريطانيين، يود أن يتقن ابنه اللغة الإنجليزية، وهذا الشاب ليس ثوريا، بقدر ما هو عاشق للفتاة وجيدة التي شاهدها عارية في المياه، يفتتن بها ويحاول مطاردتها، وهو ينضم إلى مجموعة القبطان باعتبار أن الفتاة من ضمن المجموعة. وفجأة يتحول سامي إلى مناضل، يخطط لقتل الحكمدار الإنجليزي، وينفذ عمليته بمساعدة جندي بريطاني زنجي.

ورغم أننا أمام فيلم تاريخي، فإن الفيلم به بعض الأخطاء التاريخية، فالفيلم يشير إلي أحداثه تدور عام **1948**، بينما نرى على جدرانه أفيشا لفيلم "غزل البنات" الذي عرض عام **1949**، ثم رأينا على الجدران أفيشا آخر لفيلم "ازاي أنساك" وهو من انتاج **1956**، كما تم نزع الطرابيش من فوق كل الرؤوس عدا الجنود.

وإلى هذه الفترة أيضا، عاد فيلم "البرنس" من إخراج فاضل صالح عام **1984**. وهو فيلم مقتبس عن فيلم إنجليزي قديم، تدور أحداثه في أجواء بوليسية، لا يصلح اقتباسه إلا في أجواء الأسرة الملكية، حيث تتزوج نفيسة من مطرب فقير شاب، رغم أنها من عائلة ثرية، فتقاطعها العائلة وتحرمها من الميراث، تنجب ابنها يوسف، وتعمل بعد وفاة أبيه لتربيته إلى أن تموت هي الأخرى، ويتولى أمره أحد الأصدقاء، يقرر الانتقام من جميع أفراد أسرة أمه الثرية لاسترداد ممتلكاته، ويضع خطة متقنة ليتخلص من أفراد الأسرة الستة بقتلهم في خطة محكمة، حتى يصبح البرنس، يتهم في قتل زوج وردة ابنة إبراهيم الذي تولاه بعد وفاة أمه، ويحكم عليه بالإعدام، قبل تنفيذ الحكم، تظهر الحقيقة، ويفرج عن يوسف الذي ينسى مذكراته التي كتبها أثناء انتظاره لحكم الإعدام بالسجن، والذي تدينه في جرائم قتل أفراد الأسرة.

وقد بدأ التاريخ هنا مجسدا في ملابس تناسب العصر، والأماكن التي يرتادونها، فنحن أمام شخصيات متعددة، ينتمي أغلبها إلى الطبقة الأرستقراطية، ويوسف يحب امرأة من هذه الطبقة يستخدمها في أهدافه الانتقامية.

أما فيلم "أبناء وقتلة" لعاطف لطيب **1987**، فهو يهتم بمراحل حياة مواطن مصري يُدعى سليمان الشهير بشيخون من خلال ثلاثين عاما، تبدأ ليلة السادس والعشرين من يوليو عام **1956**، أو بالدقة في تلك اللحظة التي أعلن فيها الزعيم جمال عبد الناصر تأميم شركة قناة

السويس، فهو أحد الذين تلقوا خبر تأميم القناة بإلقاء بعض التعليقات الحماسية، وهو يعمل في بار يمتلكه أجنبي، ثم ما لبث أن عاد للانهماك في عمله، وهو أحد الذين استفادوا من هذا القرار التاريخي، رغم ما دفعه من ثمن فيما بعد، فمنذ الوهلة الأولى وشيخون يطلب الأشياء بأسلوب شرعي شكلا. ثم هو يلجأ إلى أسلوب غير شرعي لنيل ما تعذر عليه.

هي إذن لحظة تاريخية.. يعلن فيها الرئيس جمال عبد الناصر تأميم القناة، وعلى صاحب الحانة أن يترك البلاد، وأن يبيع الحانة، وعلى شيخون أن يدبر نقودا لشراء الحانة بأي ثمن.. فهو يشعر أنه الأحق بشراء تلك الحانة، ولذا فهو يسعى للاقتران ببنت الليل، وفي صبيحة يوم زفافها يستولي على ما تمتلكه من ذهب من أجل أن يكمل شراء الحانة.

أهمية هذه اللحظة إذن، أنها تصور واحدة من آلاف قصص شراء عقارات وبيوت عقب تأميم عبد الناصر لقناة السويس، وأيضا لقصص أخرى بشراء عقارات تركها اليهود عقب إصدار قرار عبد الناصر بطردهم في أوائل عام **1957**.

كما أنه أهمية هذا المشهد في أنه يصف بدايات رجل صار فيما بعد من كبار تجار السلاح، حيث ارتبطت أسرة شيخون بالسياسة، فقد استفاد شيخون دوما من أحداث تاريخية ليحقق الصفقات، ليس فقط عام **1956** ولكن أيضا هو يورد السلاح للشرطة للقيام بعمليات أمنية في الصعيد، في ظروف حالكة.

وإلى عام **1956** أيضا عادت السينما في فيلم "ليلة القبض على فاطمة" لبركات **1984**. من خلال ثلاثة عقود أيضا عاشتها فاطمة، مثلما عاشها شيخون في مكان آخر، المكان هنا هو أيضا بورسعيد الذي سيأخذنا إليه سيد سعيد في "القبطان" فيما بعد، ونحن هنا في مجتمع الصيادين، حيث يقدم سعيد وخطيبته فاطمة بتخليص الشباك من الصيادين. القصة تبدأ قبل عام **1956**ربما في نهاية الثلاثينيات فدون أن يذكر ذلك، باعتبار أن الأخ عندما قام بتهريب السلاح في عام **1956**، كان قد صار يافعا، في السادسة عشر من عمره تقريبا، هذا الأخ جلال يلعب دورا تاريخيا مختلفا عن كافة المصريين الذين رأيناهم على الشاشة، خاصة في الأفلام الوطنية، فهو يخدع الفدائيين المصريين، ويعدهم بتهريب أسلحة لموقعهم المحاصر، ويأخذ منهم الأموال، ثم يحنث بوعده بأخذ الأموال لنفسه.

وعندما تعلم فاطمة بذلك، فإنها تقرر القيام بالمهمة بنفسها، فتضع روحها على كفها، وتضع الأسلحة والمفرقعات في سلة كبيرة تحملها ببساطة وسهولة، وتعبر بها نقطة تفتيش يسيطر عليها جنود العدوان الثلاثي، وتتمكن من أن توصل الأسلحة إلي الفدائيين.

وهناك تشابه ما بين شيخون وبين جلال، فكلاهما يستخدم طرقا ملتوية للوصول إلى هدفه الاجتماعي، وإذا كان شيخون قد صار، فيما بعد، رجل اقتصاد من خلال الاتجار بالأسلحة، فإن جلال يصير رجل سياسة وعضوا بمجلس الشعب وهو في الحقيقة مضلل وانتهازي.

ولعل فيلم "ناصر 56" هو أفضل ما عبر تاريخيا عن هذه المرحلة، والفيلم يمكن تناوله من منظور سياسي، حول قرار مصيري اتخذه الزعيم جمال عبد الناصر في يوليو 1956، ولكن الفيلم يمكن تناوله أيضاً من منظور تاريخي، باعتبار أنه تم إخراجه بعد أربعين عاما من أحداثه، والفيلم الذي أخرجه محمد فاضل، وعرض عام 1996، يروي مائة يوم من تاريخ عبد الناصر في تلك المرحلة الحاسمة، ويتوقف عند مواقف تاريخية، لا تخص ناصر وحده، ولكن أيضا تخص أعداءه وزملاءه من رجال الثورة من ناحية، وأسرته وزملاء السلاح وبعض الوزراء ورجال السياسة والدين وأيضاً بعض العاملين بقناة السويس الذين عليهم حمل اللواء.

اذن .. فالفيلم السياسي، هو بمثابة عمل تاريخي، حاول فيه مؤلفه محفوظ عبد الرحمن أن يختصر هذه المرحلة بتفاصيل بالغة الدقة. ومن المهم أن نرى هذه اللحظات التاريخية من منظور الممثل الذي جسد هذه الشخصية – أحمد زكي – حيث يتحدث إلى محمود الشيوي في مجلة الإذاعة والتليفزيون قائلا:

"في عام 1956، عندما قامت الولايات المتحدة الأمريكية بسحب قرار تمويل البنك الدولي لمشروع السد العالي، على الفوز قرر جمال عبد الناصر البحث عن موارد تنمية تستطيع تحقيق الهدف، وكانت قناة السويس من أهم تلك الموارد والتي كانت مكبلة بعقود مجحفة. وحاولت استجماع كل المعلومات التي يتضمنها الفيلم عن كيفية اتخاذ القرار وتعبئة العالم ضده، ثم العدوان الثلاثي، ورغم تعاطف معظم دول العالم

الذي جعل مصر تقوم بالتحضير من خلال المواجهة السياسية والإعلامية، والتي خدمتنا في مواجهة الحلفاء، وكانت مصر نموذجا للعالم الثالث المحتل من قبل بريطانيا وفرنسا، وعلى أثر تلك المواجهة تتابعت الثورات في كل أنحاء العالم ليعقبها الاستقلال.

إذن.. فهي لحظة تاريخية بالغة الأهمية، ورغم أن الإنجليز قد تم إجلاؤهم تماما عن الوطن، لكن الفيلم يصور أحد العاملين في هيئة قناة السويس، الذي يقابل ناصر ويخبره أنه قد تم طرده من الشركة، ويحس ناصر أنه لا يزال هناك إنجليز في الوطن يتمثلون في سيطرتهم علي الشركة.

ويمزج الفيلم بين الواقع والتخيل، الأول في الأحداث التي يعرفها الناس والتاريخ، سواء مواقف ناصر نفسه، أو الأشخاص الذين أحاطوا به، أما المتخيل الواقعي فهو موقف الباشوات القدامى الذين كانت لهم مواقف تاريخية معارضة وفرحة خفية لما فعلته القوات المهددة بالعدوان.

ومن أجل إلصاق التهمة والحدث بالتاريخ، استعان الفيلم بالعديد من اللقطات المصورة، في مشاهد وصور سعى محمد فاضل للحصول عليها من الأرشيف القومي بلندن، حيث رأينا عددا من اللقطات التسجيلية تظهر زعماء الغرب الذين اجتمعوا في لندن لاتخاذ موقف مضاد لمصر، مثل انطوني ايدن، ودالاس وزير خارجية الولايات المتحدة الأمريكية، وبدأ الفيلم بمشاهد عديدة تسجيلية تعكس كيف بدأت الفكرة في قلب وعقل ناصر، وكيف صارت فكرة قابلة للتطبيق.

ويصور الفيلم كيف تصرف الزعيم، كيف لف الأعوان حوله، وكيف وقف بكل قوة يعلن تأميم القناة، وعلاقاته الأسرية في أيام كانت أسرته في حاجة إليه، والفيلم عن شخص ناصر في أيام تاريخية، والرئيس هنا رجل له قراره، وموقفه، ويحتاج إلى عون، ويعكس الفيلم كيف كان ناصر روح الوطن، هو يستمع إلى آراء الآخرين، ولكنه يصدر القرار متحملا عواقبه..

ويقول رفيق الصبان في جريدة "أخبار النجوم" – **10** أغسطس **1996** – أن "المخرج اختار أسلوبا يجمع بين الواقعية التسجيلية، وبين الرؤية المغلقة بكثير من الشجن الذي تبعثه الذكرى، ويشدد من قيمة الإحباط السياسي اليومي الذي نعيشه هذه الأيام". "أسلوب يجمع بين شخصيات نعرفها وسمعنا عنها وعاصرناها. والبطل لا يزال على قيد الحياة إن تصوره ينبع من عقل ووجدان الكاتب والمخرج، كشخصية الأم الصعيدية التي تأتي بكفن أحد أبناء القرية الذين استشهدوا أيام حفر القناة لتعطيه لعبد الناصر الذي ثأر لها أخيراً". ولعل ذكاء عنوان الفيلم يعكس الحالة التاريخية في تلك الآونة، فالرئيس مقرون بتلك الأيام المائة باعتبار أنها مصيره ومصر الوطن معاً".

وقد أعاد الفيلم تجسيد شخصيات عديدة صارت كوكبة حول الزعيم، ابتداءً من المشير عبد الحكيم عامر، وعبد اللطيف البغدادي، وكذلك حسين الشافعي، وكمال الدين حسين، وجمال سالم، وصلاح سالم، وزكريا محيي الدين، ثم هناك شخصيات أخرى كانت قريبة من عبد

الناصر مثل الكاتب والسياسي فتحي رضوان ورئيس شركة قناة السويس محمود يونس، وشيخ الأزهر وآخرين.

واللحظات التاريخية في الفيلم، تبدو في الخطبة المشهورة التي ألقاها ناصر في ميدان المنشية، أمام مجموعة من الناس، بدوا أقل عددا وحماسا مما رأيناه نحن الأطفال في هذه الأيام في نفس المكان، الازدحام الشديد والحماس الأكثر من الناري، كما شرح الفيلم السبب التاريخي الذي جعل عبد الناصر يكرر أكثر من مرة اسم "ديليسبس"، وهي بمثابة إشارة إلى المهندس محمود يونس لتنفيذ إجراءات الاستيلاء على الشركة من الإدارة الأجنبية الإنجليزية والفرنسية.

وقد أشار بعض النقاد أن الفيلم لم يترل إلى الشارع المصري، وأنه تعامل مع الناس كأنهم على هامش الأحداث رغم أن ناصر استمد قوته من الشعب الذي صفق له، لكن من الواضح أننا أمام فيلم أعد في المقام الأول للعرض التليفزيوني، وأنه كان في حاجة إلى إنتاج ضخم، أكثر مما شاهدنا في الفيلم.

ولا شك أن فيلم "ناصر 56" هو أحد الأفلام التاريخية التي لعبت دورا سياسيا مهما حين عرضها، عندما استجلبت لحظات التاريخ المجيد، وفي تحقيق قدمه مجدي الطيب في مجلة "فن" اللبنانية – 19 أغسطس 1996 – يقول: "إن كل مشهد في "ناصر 56" كان يؤكد على الديمقراطية الشعبية التي تمتع بها عبد الناصر، خصوصا فيما يتعلق باتخاذ

قرار تأميم قناة السويس، حيث أخضعه لدراسات مستفيضة ومناقشات موسعة، سواء مع الخبراء والمختصين أو رجال الثورة وضباطها الأحرار".

"أما الزعم بأن كل من كان حول عبد الناصر كان يخافه فهو زعم باطل يفنده الفيلم أيضاً، بدليل أن الجمهور توقف كثيراً أمام المشاهد التي احتد فيها عبد الحكيم عامر – الممثل عوض بدوي – على عبد الناصر – العبقري أحمد زكي – وأبدى انزعاجه لتقديم مثل هذه المشاهد لأنها تقلل من هيبة الزعيم رغم تأكيدها الواضح علي سماحته وديمقراطيته وتقبله للرأي الآخر من دون غضاضة.

وقد توقف الفيلم عند واحدة من لحظات الانتصار الشعبي لناصر، حين اختار أن يلقي خطبة في الأزهر الشريف، ساند موقفه رجال الدين، والتف الناس حوله، وذلك قبل أسابيع من أول مواجهة عسكرية بين قوات العدوان الثلاثي ومصر عند مدن القناة الثلاثة.

وقد صار عام **1956** بمثابة النبع للعديد من الأفلام الأخرى، فعند هذه السنة توقف أيضاً فيلم آخر عن "جمال عبد الناصر" أخرجه السوري أنور قوادري عام **1998**، وآثار من حوله الكثير من الجدل، ونحن لأننا نناقش هنا قيمة الأفلام الفنية، ولكن نتوقف عند صورة التاريخ في هذه الأفلام، وقد توقف الفيلم عند هذا التاريخ، ضمن مرحلة من حياة عبد الناصر بدأت عام **1935** وانتهت عام **1970**من خلال علاقة عبد الناصر بصديقه المشير عبد الحكيم عامر، حيث بدأ هذا الأخير خلال الحرب، وبعد أن انتهت، كإنسان مهموم، مستسلم لما

يحدث ولا يملك القدرة على الحركة أو المغامرة.. فقد استسلم لاتباعه الذين حكموا على الشعب المصري وأوهموه بانتصار القوات المصرية على الجيش الإسرائيلي، رغم أنها كانت قد تركت المعركة وخرجت من ميدان الحرب مهزومة.. ففي مشهد مؤثر يظهر تماما انهيار عامر يعلن هذا لصديقه أنه لا بد من الاستسلام للقوات المغيرة لأن المعركة انتهت لصالح الجيوش الثلاثة، لكن ناصر يرفض، ويصر على مواصلة المعركة.

كل هذه الأفلام تم إنتاجها بعد أن صار عام **1956** تاريخاً، وابتعدت السنوات، وأهمية هذا الأمر أن الرؤى التاريخية اختلفت تماما في الأفلام التي تم إنتاجها عن حرب السويس بعد فترة وجيزة من نهاية العدوان. وبين الأفلام التي تم إنتاجها بعد أكثر من ثلاثين عاماً عن هذه الأيام.

الفصل الثاني والعشرين

التاريخ والحدوتة الشعبية

يبحث البسطاء دوما عن أبطالهم الذين يقومون بأعمال البطولة نيابة عنهم، فيتعرضون للمتاعب ويخوضون المغامرة ويحققون النصر وينالون ما كانوا ينشدون إليه، من حبيبة تاهت وسط دروب الحواديت.

ويتجدد شكل هؤلاء الأبطال، كان ما يحققونه بمثابة تعويض عما يفتقده من انتصارات ذاتية أو عامة، أو تكريس لما يحققه الإنسان والوطن من بطولات.. وفي الأدب الشعبي، وفي السينما المأخوذة عن الحكايات الشعبية، يلصق الناس أبطالهم دوماً بكافة أشكال ما يرونه، ويأملون من بطولات وينزهونهم عن حتى الخطايا الصغيرة التي يرتكبها الإنسان العادي.. ويكسو الناس هذه الشخصيات ببطولات خارقة، ومع مرور الزمن يقترب هؤلاء من قيمة عالية قد لا توجد في الإنسان العادي..

وفي ليالي الحواديت الجميلة، فإن الصغار والكبار يستمتعون إلى الحواديت الشفاهية، أو يرون الأفلام التي تجسد صورة البشر، وغالبا ما تقاس قوة شعب ما بصفات بطل الخارق، سواء المختلق أو الواقعي. وعدد هؤلاء الأبطال، ومدى انتشارهم على المستوى الشعبي من خلال أساليب الإبداع المتعددة، المكتوب منها والمصور، وقد لعبت الآداب

الشفاهية دوراً بارزاً في خلق وتضخم صوب الأبطال الشعبيين، خاصة الذين عاشوا في الواقع، وعندما ظهر الراديو ساعد كثيراً في تجسيد هذه الشخصيات، كأنما الدراما الإذاعية امتداد حقيقي للأدب الشفاهي.

والأدب العربي الشفاهى، والتاريخ العربي أيضاً، مليء بالأبطال الشعبين الذين عاشوا في الواقع، وبعضهم كانوا من إنتاج قريحة الإنسان، لكن عدد هؤلاء قليل للغاية، وكان أغلبهم فارس صحراوي يجيد النزال والقتال، وهذه القصص البطولية تجددت وتوارثت، ولم تفقد أهميتها، ومهما تطورت آليات العصور، مثل النظر إلى شخصيات من طراز عنترة بن شداد، وسيف بن ذى يزن، والظاهر بيبرس، والزناتي خليفة، وأبو زيد الهلالي، وسعد اليتيم، وعلي الزيبق، وعلى المستوى العاطفي الرومانسي، هناك حكايات عن "مجنون ليلى"، و"قيس وليلى"، و"حسن ونعيمة" وغيرها.

والغريب أن السينما العربية لم تشغف كثيراً بهذه الحكايات، إلا في أضيق الحدود، وكأن عدد الأفلام المأخوذ بشكل مباشر من هذه الحكايات القديمة والحديثة، لا يتجاوز العشرة، إذا استثنينا أفلاما مأخوذة عن كل من عنترة، ومجنون ليلى، والذين أفردنا لهم مساحة أخرى للحديث في مكان آخر من هذه الدراسة.

وهناك ظاهرة بالغة الغرابة في هذه الأفلام القليلة، أن السير الشعبية التي حولتها السينما العربية إلى أفلام كانت حتى قيام الثورة مستوحاة من زمن البطولات العربية، أي أنها شخصيات تراثية عاشت قبل قرون،

وتناقلت قصصها عبر الإخبار الشفاهي حتى وصلت إلى الراديو والسينما، مثل مجموعة أفلام مأخوذة عن "قيس وليلى" ثم مجموعة أخرى من "عنتر وعبلة"، وفيلم " أبو زيد الهلالي" **1947**، و"الزناتي خليفة" **1948**، و"الشاطر حسن".

أما بعد قيام ثورة يوليو، فإن أغلب الأفلام مأخوذة عن سير شعبية معاصرة، تنتمي إلى القرنين التاسع عشر ثم العشرين، وهي أقرب إلى الملاحم، مثل "أدهم الشرقاوي" و"حسن ونعيمة"، و"شفيقة ومتولي"، و"سعد اليتيم"، و"ياسين وبهية" في فيلم "بهية".

وهذه الملاحم الأخيرة، على سبيل المثال، قد راح الناس يتغنون بها في مختلف الفنون الدرامية، فسمعوها مغناة في الإذاعة، وشاهدوها أحياناً على خشبات المسرح، وتم تحويلها إلى الكثير من المسلسلات التليفزيونية، ثم رآها الناس مجسدة بوجود نجوم السينما على الشاشة الفضية.

ومهما تباينت الأزمنة التي عاش فيها أبطال هذه السير والملاحم الشعبية، فإنهم في أغلبهم أبطال، كل في مجال، سواء في مجال الفروسية، أو في عالم الهوى والعشق، وكثير من هذه الشخصيات مكسوة ببطولات وطنية، تحارب الظالمين وأعداء الوطن.

كما تمت كسوة الكثير منها بسمات أبعد ما يكون عن الواقع، من أجل إشباع رغبة الناس في أن يكون بطلا نيابة عنها، ومع مرور الوقت

يتناسى الناس تماما، عن عمد أو سهوا، كل الصفات السلبية لدى بطلها المختار، ويصبح بالفعل مختاراً في كافة بطولاته وسلوكه الحياتي.

ونحن هنا نتوقف عند أبطال السير الشعبية التي صارت ملاحم إذاعية، وبعضها عرض في المسرح، وذلك باعتبار أن السينما المصرية حاولت دوما إكساب البطولات للشخصيات الرئيسية في أفلامها التاريخية مثلما رأينا في "سيد درويش"، "مصطفي كامل"، "فارس بني حمدان"، "كليوباترة"، "شمشون الجبار".

وسوف نبدأ الحديث هنا عن الملاحم، والسير الشعبية التي قدمتها السينما قبل ثورة يوليو، وهي شخصيات قليلة العدد، كما تم تجاهل أسماء كثيرة ذات باع في الحكايات الشعبير، مثل "الظاهر بيبرس"،"سيف بن ذي يزن"،"علي الزيبق".

لعل أول هذه الأفلام هو "أبو زيد الهلالي" لعز الدين ذو الفقار عام **1947**، وهي الفترة التي ازداد الاقبال على تصوير أفلام حول عنترة، وسوف نرى أن هناك تشابها واضحا بينه وبين عنترة بن شداد، لكن هذا الأخير كان أكثر جاذبية للسينمائيين، والسبب بالطبع هو قصة الحب المتفاني الذي عاشه العبد الزنجي مع الأميرة عبلة، لكن مثل هذه القصة لم تكن موجودة في سيرة "أبو زيد الهلالي".

والطريف أن الممثل الذي جسد شخصية أبو زيد الهلالي هو سراج منير الذي جسد أيضاً شخصية عنترة في العديد من الأفلام، منها فيلم

"ابن عنترة" الذي عرض بعد أسبوع واحد من عرض فيلم "أبو زيد الهلالي" في سينما ستوديو مصر..

وحسب عناوين الفيلم، فإن القصة منسوبة إلى السيرة الشعبية، أي أن المخرج الذي كتب السيناريو والحوار، قد التزم تماما بما جاء في السيرة حسبما قرأها أو سمعها، والمختلف في الفيلم أنه يستعرض القصة الشعبية في سيرة بني هلال منذ ميلاد أبي زيد الهلالي الأسود البشرة، حيث حدث في بحيرة الوحيد أن وقفت خضرة الشريفة لترى طفلا له قوة هذا الغراب ولو كان له نفس لونه، فيولد أبو زيد ليحقق هذه الرغبة، ولكن القبيلة لا تعترف به، وتتهم أمه بأنها أتت به سفاحا، ويطرده أبوه رزق بن نايل من القبيلة فيشب أبو زيد في قبيلة زحلان حيث لجأت أمه المطرودة من قبيلتها ويصبح فارسا مغوارا لا مثيل له في النزال.

ويحدث أن تجمع الحرب بين القبيلتين: بني زحلان، وبني هلال؛ فيحارب أبو زيد أباه، وينفطر قلب الأم وتنهار أمام الأحداث لتعترف له بنسبه، وأنه يحارب قبيلته، وعلي صعيد آخر، فإن رزق الهلالي الأب يعجب بشجاعة هذا الفارس الأسود، وبطولته، وشعر تجاهه بشيء ما، وتجمعهما ساحة القتال مرة أخرى ليرى أبو زيد فيها أباه، يري رزق الهلالي ابنه ليقر ببنوته، ويعيد اعتبار أمه التي رماها في شرفها باطلا، ليعود أبو زيد ليصبح هلالياً ويحارب في صفوف بني هلال فيها بعد ذلك.

ومن الواضح أن هذه الأفلام كانت تحقق جماهيرية، وربحاً أمام إعادة طبع للفارس الشاعر، لكن "أبو زيد الهلالي" ليس عاشقا بنفس الدرجة، وهو أيضاً ليس بشاعر، هو مجرد فارس مقدام، له شجاعته النادرة، يجيد المنازلة، وهي صفات لا يفتقدها عنترة.

ومن الواضح أن هذه الأفلام كانت تحقق جماهيرية وربحا ملحوظا وإقبالا لدى المشاهدين، لدا فان نفس شركة الإنتاج – أفلام محمد أمين – قد أسندت إخراج فيلم عن "الزناتي خليفة" إلى حسين حلمي الذي كتب قصته والسيناريو والحوار، و"الزناتي خليفة" رغم أنه شخصية شعبية في الحكايات، فإنه ليس بفارس ولا شاعر بل هو زوج، وخائن وثائر فاشل، ولأن الفيلم تم إنتاجه أيام الملكية في مصر، فإنه صور التمرد ضد الحاكم بمثابة خيانة.

والزناتي خليفة متزوج من امرأة، وهو أمير مخلص في الولاية، لكنه متزوج من امرأة أشبه بزوجة معروف الإسكافي، فهي تحلم أحلاما لا يحققها مركز زوجها كأمير في الولاية، لسنا هنا أمام تاريخ محدد الوقت، وحين يتوفى الملك فإن الزوجة ترى أنه قد جاء الوقت كي يتولى زوجها أمر الولاية، إلا أنه يتم تنصيب ابن الملك المتوفى ملكاً جديداً، وتدبر الزوجة مع زوجها الزناتي لقتل الملك، إلا أنه يتردد ويتراجع، وينهاها عن ذلك في بداية الأمر، لكنها تظل تلح عليه حتى تقنعه بأن يفعل.

والزناتي خليفة يسقط في الشراك التي تدبرها المرأة فعلا، حتى يتورط معها في طموحاتها وتطلعاتها، وحين يعلم الملك الجديد أنه وراء كل

المكائد والمؤامرات، فيتم القبض عليه وعلى امرأته التي ترى أنها خسرت كل شيء، فلم تعد حتى زوجة أمير، فتنتحر لتلاشي أحلامها، وخوفا مما ينتظرها في سجن الولاية.

نحن إذن أمام فيلم عن زوجة الزناتي خليفة، أكثر مما هو فيلم عن بطل شعبي، لكن ليست كل الحكايات الشعبية التي يرددها الناس حول الأبطال، مثلما سنرى في "شفيقة ومتولي"، ولكنها أيضاً عن أناس زلت أقدامهم في الأوحال، والخيانات.

وفي نفس السنة، عرض الفيلم الثالث عن السير الشعبية، كتب القصة هذه المرة محمود السباع، في فيلم يحمل اسم "الشاطر حسن"، كتب له السيناريو وأخرجه فؤاد الجزايرلي، وقام بأداء الشخصية الرئيسية نفس الممثل، عنترة، والزناتي خليفة، وشمشمون، والشاطر حسن هنا هو نوع من روبن هوود، وهو اللص الذي يأخذ من الأثرياء ليمنح الفقراء، وهذه سمة جعلت من كل الأبطال المماثلين نماذج محبوبة في التراث الشعبي العالمي والعربي.

وحكاية الفيلم أن الوالي يصل إليه نبأ مجرم خطير يهدد أمن البلاد وأمانها، فيكثف جهوده للقبض على الشاطر حسن.. رجال الوالي يتمكنون من القبض على الفارس الشعبي، ويحدث أن ترى ابنة الوالي هذا الشاطر فتقع في غرامه، ويبادلها الهوى، فيتوسل إلى الوالي أن يعفو عنه حتى يتوب على يديه ولا يعود للجريمة، وكان الوالي شهما نبيلا

فاستمهل الشاطر حسن حتى يرفع أمره إلى السلطان، الأمر الذي استغرق وقتاً كافيا لتثبيت الحب في قلبي العاشقين.

يطلب السلطان رؤية الشاطر حسن الذي يذهب إلى السلطان لكن ابنة الوالي تستطيع إقناع أبيها بمصاحبته، ويعرف السلطان بقصة هذا الغرام فيعفو عن الشاطر حسن، ويعده الوالي بتزويج ابنته له، ثم يصطحبه السلطان معه في السفر لأداء فريضة الحج.

وكما نرى، فإن التفاصيل قد تغيرت والبطولة هنا للوالي، وهو الرجل الطيب المتسامح، الذي يقبل أن يزوج ابنته لمجرم تائب، كما أن السلطان يصطحب معه حسن حين ذهابه إلى الأراضي الحجازية لأداء فريضة الحج، أي أن كل الأطراف الحاكمة قد أحاطت بحسن المجرم بالكثير من الرعاية وجاءت شعائر الحج تتويجاً لتوبته.

لكن.. حسب الحكاية الشعبية فإن الشاطر حسن يتصدى لظلم الوالي، ويقف الشعب إلى جانبه، حتى يقرر الوالي أن يمد الشعب بالطعام والغذاء، مثلما حدث في فيلم "لاشين" لفريتز كرامب **1938**. ولا شك أن الناس ستحب البطل الشعبي المتمرد أكثر من حبهم لرجل يتخلى عن قضايا الشعب، لمجرد أن قدمت له إغراءات أخرى.

إذا.. فإن هذه الأفلام لم تبق طويلا في أذهان الناس، والغريب أن هذه الأفلام غير موجودة في سوف الفيديو، وأيضاً في القنوات الفضائية.

وهناك حكايات أخرى أقرب إلى قصص"ألف ليلة وليلة" عن ست الحسن، وغيرها، لكن الملاحظ أن السينما توقفت بدون سبب ظاهر عن إنتاج هذه الأفلام قرابة عشر سنوات، ولعل دراما الإذاعة الناجحة في هذا المجال قد فتحت شهية الناس لرؤية هذه الملاحم مصورة سينمائيا، خاصة بعد نجاح "حسن ونعيمة" التي كتبها للإذاعة عبد الرحمن الخميسي، وسرعان ما تم تحويلها إلى فيلم أخرجه بركات عام **1959**.

وحول هذا لفيلم كتب أحمد حمروش: "الميزة الكبرى أنه يعتمد على قصة مصرية صميمة فنسجت من عواطف شعبنا العريق الذي يعرف الحب من إقبال الفتاة على الشاب في حياء، ويعرف الشرف من سلوك الشاب مع الفتاة ومحافظته عليها طاهرة بريئة، حتى بعد أن هربت من ضرب والدها وقسوته".

والسمة الرئيسية في هذا النوع من السير الشعبية والملاحم التي ظهرت في الخمسينيات. أنها جميعها ريفية، تدور أحداثها في القرى الصغيرة في الصعيد، أو الوجه القبلي، وأبطالها غالباً ما يكونون من النساء، وبالنسبة لحسن ونعيمة، فإن المعالجتين اللتين قدمتا قد اختلفتا تماما، رغم أن حسن في الفيلمين مغنواتي، لكن التفاصيل بدتا متباينتين.

الفيلم الأول الذي أخرجه بركات يدور حول غرام عفيف بين الفتاة القروية نعيمة، وشاب أسمر يهوى الفن، ويعمل مطربا في الأفراح. ويكاد يتم اللقاء والزواج، لولا اثنين، والد نعيمة الذي يخشى أن تتسرب أرضه

إلى غريب عن البلد، وكذلك عطوة الشرير الذي يصر على الزواج منها رغم كراهيتها له.

البطولة هنا في قوة الحب، ونقائه، وأيضاً في المصير الذي آل إليه حسن حين مات مقتولا، وقد أجرى الدكتور مدحت أبو بكر لقاءً مع أصدقاء حسن في قريته، ونشره في جريدة الوفد – 5 أغسطس 1989– جاء فيه: "يعتقد البعض أن حسن ونعيمة عاشا في إحدى قرى الوجه البحري، والحقيقة أنهما عاشا في قريتين تابعتين لمركز بني مزار محافظة المنيا وقت حدوث تفاصيل الحكاية، أما الآن أصبحت قرية بني حسن تابعة لمدينة مغاغة وقرية نعيمة تابعة لمركز بني مزار، وراحت الحكايات الشعبية تقول أن حسن تزوج من نعيمة والحقيقة أنه طلب الارتباط بها، ولكن عائلتها رفضت بشدة لأنه مجرد مغنواتي. ولأن ابن عمها كان يحبها ويريد الزواج منها، وقيل أن أهل نعيمة قتلوا حسن وفصلوا رأسه عن جسده، وتمكنت نعيمة من الاحتفاظ برأس حسن، والحقيقة أن أهل نعيمة قتلوا حسن وألقوا بجثته في بحر يوسف، وعند قرية "برطباط" اكتشف أهله جثته.

وفيلم بركات كان أكثر رومانسية وغنائية، وردد الناس أغنيات محرم فؤاد ومنها: "رمش عينه"، و"الحلوة داير شباكها"، أما فيلم سيد عيسى 1983 فقد انتهى بقتل حسن. وتفاصيل فيلم بركات أن نعيمة هربت من منزلها إلى بيت حسن، ولكنه يردها إلى أبيها بعد أن يستمع منه إلى كلمة شرف أنه سيزوجها له في بلدها، وتعود نعيمة لتقاسي من الأب

العذاب وعندما يأتي حسن إلى القرية يقوم عطوة بإطلاق النار عليه لكنه لا يموت.

وعقب شفاء حسن من إصابته يعود إلى بيت نعيمة، وتكاد تحدث معركة بين أهل القرية الذين نقموا على عطوة وبين بعض الذين أستأجرهم أبوها وأهل حسن، ويحمل عطوة سلاحه قاصدا قتل حسن، ولكنه يقتل شاباً آخر.. يموت عطوة على يد أحد أنصار حسن، وتنتهي الأحداث بلم شمل العاشقين.

إذن فالفيلم الذي تم إنتاجه في عصر الرومانسية، قد غير من النهاية، وزاوج بين العاشقين، لكن فيلم سيد عيسى الذي أنتج بعد أكثر من ربع قرن، اكتسى بسوداوية ودموية بدت واضحة في مشهد النهاية الذي اغتيل فيه حسن.

وقد أعطى فيلم "المغنواتي" بعداً سياسياً ونضالياً لأبطاله، كما أضاف شخصيات متخيلة مثل عزيزة المنصورية، والراقصة، وكما كتب محمد زهدي في مجلة الشبكة، فإن حب حسن لنعيمة جعل العاشق يحس أن لديه القدرة الفذة على أن يغني، ويجوب القرى والنجوع والمدن والبلدان، فالحب الجديد منحه الأمل والقدرة والإرادة على التغيير والسيطرة على كافة الصعاب من أجل أن تكون الحياة أكثر جمالا وحباً وأملاً.

ويقول زهدي أيضاً أن حسن المغنواتي لا يستطيع أن يفصل حبه لنعيمة عما يجري ويدور على أرض مصر من صراعات واحتدام في الأفكار.

أما الملحمة الثانية فهي "ياسين وبهية" التي اختار المنتج والمخرج رمسيس نجيب أن تحمل اسم الفتاة القروية، في فيلم "بهية" عام **1960** الذي كتب قصته حامد عبد العزيز، ونحن مجددا أمام ملحمة ريفية، لكنها تخلو من الأغنيات التي سمعناها في المسرحية، ونرى فيلماً قائما على فكرة الانتقام، خاصة أن الشخص الذي يقوم بالانتقام هنا هو فتاة ريفية تعيش وحدها بلا عائل، وأن الرجل الذي تود أن تنتقم منه هو حبيبها ياسين، حيث تواعد الاثنان على الزواج، لكن وفاة مرزوق جد بهية يفسد كل شيء، فقد مات مقتولا، تقرر الفتاة ألا تتزوج إلا بعد الانتقام من قتله أبيها، يحاول ياسين إرجاعها عن فكرها لكنه لا ينجح، يذهب إلى الخدمة العسكرية، وتجابه بهية وحدها عدة قوى، على رأسها البيه الذي يدير الأمور لصالحه، ويود أن يستحوذ على الأرض التي ورثتها بهية عن أبيها، بعد أن نجح في وضع يديه على جزء كبير من القرية. ومن هنا تأتي قوة الملحمة؛ فالبطلة هنا ليست فارساً مقنعاً مثل الشخصيات التي كانت تجسدها كوكا في هذه الأفلام، تدفع أهل قبيلتها إلى الإيمان بأهميتها، بعد أن وقفوا ضدها كأنثى لها مكانة أقل في القبيلة.

ويحدث أن يموت الشيخ حمزة – والد ياسين – مقتولا، مما يدفع ابنه إلى الأخذ بثأر أبيه، وتتولد خصومة بينه وبين بهية متصورا أنها السبب في

موت أبيه، تذهب بهية إلى المركب الذي يمتلكه البيه للانتقام لأبيها، وهناك يقوم الشيخ عبد الرحيم الذي يبدو طيباً أمام الجميع بقتل البيه، ويأخذ الفتاة رهينة ويهرب بها، فيسرع ياسين بمطاردة المركب من أجل إنقاذ بهية والثأر لأبيه، وتأتي الشرطة لتحسم الأمر، بعد أن يكون أحد ضحايا الشيخ قد قام بقطع لسانه مثلما سبق أن فعل به.

وفي عام **1964**، قدم حسام الدين مصطفى قصة جديدة، ذاعت قبل عامين كملحمة إذاعية غناها محمد رشدي، وكان حال السينما هو نفسه، حين تسعى للاستفادة من الدراما الإذاعية، خاصة الملاحم، مثلما فعلت من قبل مع "حسن ونعيمة"، والفيلم كتب قصته زكريا الحجاوي كاتب الحكايات الشعبية الشهير، فهو يجعل من أدهم الشرقاوي بطلا، كما يردد الناس، وإن كان ذلك على خلاف الواقع، ويصور الفيلم هذه الشخصية كبطل شعبي، يقف في مواجهة وزير الداخلية وابنته في قرية صغيرة، وهو هنا أشبه بروبن هوود، يناصر الفقراء على حساب الأثرياء والأقوياء، فأدهم يساعد الشيخ عاشور في إقناع الفلاحين بعدم تسليم المحصول للهانم الكبيرة إلا بعد تحديد سعر مناسب له. وأدهم يتدخل لمناصرة الفلاحين عندما تهاجمهم الشرطة كما أنه يرفض غناء الهانم، ويدخل أدهم السجن بعد القبض عليه، ويتعرض لوشاية من أصدقائه المخلصين، يهرب من السجن إلى الجبل، ويبدأ في السعي لإعادة الممتلكات المنهوبة للفلاحين والسطو على قصر الهانم، وإجبار عمه عبد السميع على التنازل عن خمسين فداناً من أراضيه لعشرة فلاحين.

إذن فالفيلم يحاول أن يصنع بطله الشعبي على نمط يجعل الناس تحبه، فهو عاشق متيم، وبطل مغوار، ومناصر للفقراء والفلاحين.. كما أنه يتعرض للظلم والخيانة، أي أن كافة التفاصيل الملحمية تلتف حوله وتتوافر في الأجواء التي يعيشها، وقد جعل المسلسل من أدهم الشرقاوي مقاوما للإنجليز، أما الفيلم فجعله مناهضاً للنظام السياسي الأسبق على قيام ثورة يوليو.

وفي عام **1978** قدم علي بدرخان فيلمه "شفيقة ومتولي" تأليف صلاح جاهين ونحن هنا لسنا أمام بطولات شعبية، ولا قصة رومانسية تؤجج الوجدان، وتلهب المشاعر الفياضة، بل نحن أمام قصة معذبين في الأرض، من الفقر والحاجة، تدور الأحداث في الصعيد، حين يطلب متولي للتجنيد، ضمن آلاف الأفراد من قرى مصر لحفر قناة السويس، إذن نحن أمام عمل تاريخي بعيد المسافة لأكثر من مائة عام بين إنتاجه وحواراته، وثالث هذه الأفلام التي صورت حفر قناة السويس فأمام سفر الزوج فإن شقيقته شفيقة تبقى وحيدة مع أبيها الضرير، ويحوم حولها دياب ابن العمدة فتستسلم له، بعدها تسقط في طريق الدعارة، تبيع جسدها لمن يدفع الثمن، وتدفعها إحدى نساء القرية لمصاحبة الطرابيشي بك صاحب العزبة أحد أعوان الاستعمار التركي إلا أن الطرابيشي يتركها للباشا بينما تبدو الأحداث دامية أثناء حفر القناة.

تقوم لجنه دولية بالتحقيق في هَم السراي، ويحمل الباشا مسئولية ذلك للطرابيشي بك الذي يفلت من العقاب ليقوم أحد خدمه كضحية،

يتخلص الباشا من شفيقة لأنها تعرف أكثر من اللازم بينما يسعى أخوها إليها للانتقام لشرفه وبعد أن يقتلها يموت هو الآخر برصاص رجال الباشا.

ولعل هذا المصير الثنائي الذي لاقاه الاثنان معا، قد صنع ملحمة يتحدث عنها الناس، ليس بالطبع لأن الأخ كان أحد الذين يعملون بالسخرة في القناة، ولكنه مثال لكل من يدافع عن حقه ضد الأغنياء خاصة أن المصير الذي لاقاه كان أيضاً على أيدي هؤلاء الظالمين الذين لا يخلو وجودهم من ملحمة شعبية تحولت إلى فيلم.

ويقول عبد المنعم سعد في الجزء الحادي عشر من كتابه "السينما المصرية في موسم": "الفيلم ملحمة تاريخية صادقة عن فترة الاحتلال والاضطهاد".

وشفيقة هنا تجسيد حي رائع لمصر خلال هذه الفترة، وتمثل شفيقة – التي باعت جسدها من أجل أن تعيش – ومتولي المناضل رمز كفاح المصريين – محورا للدراما الفيلمية.

أما فيلم "سعد اليتيم" الذي أخرجه أشرف فهمي عام 1986، فقد كان أقرب إلى سينما الحرافيش والفتوات منه إلى أفلام الملاحم، ولذا فمن المهم مناقشته في جزء منفصل خاص بتصنيفه الأكثر ملائمة له.

الفصل الثالث والعشرين

تاريخ الريف المصري

تغير الريف المصري ببطء شديد طوال التاريخ المصري، وحتى فترة قريبة من القرن العشرين؛ لذا.. فإن هذا الريف يبدو كأن التاريخ لم يمر عليه كثيراً، فهناك نفس العادات والملابس والتقاليد والوجوه والقصص، ولعل الفلاح المصري منذ الإسلام لم يتغير قط في جلبابه وعقائده وشعائره ونظم الزراعة والتربية والمواريث.

وفي الأفلام التاريخية التي تدور أحداثها في الريف، فإن الملابس لا تعد سندا يمكن الرجوع إليه، ولكن الغريب أنه يمكن معرفة أنه فيلم تاريخي عندما يقترب شيء ما مدني من القرية، كأن يذهب شخص من المدينة إلى القرية، مثل المهندس في "دعاء الكروان"، أو يذهب أحد أبناء القرية إلى المدينة، مثلما رأينا في فيلم "الأرض".

إذن.. المدينة هي المؤشر الأول للتعرف على أين تقع القرية من التاريخ، وعلى سيل المثال فإن الفيلم القروي من أوله لآخره لا يمكن التأكيد على المرحلة التاريخية بسهولة، مثل فيلم "حسن ونعيمة" على سبيل المثال، وأيضاً فيلم "الحرام" أو "شيء من الخوف"؛ فنفس البنادق القديمة التي استخدمت في إصابة حسن في "حسن ونعيمة" يمكن أن نجدها

محمولة على كتف عسكري ريفي، في أي فيلم قروي حديث، لكن لا يمكن أن نقول أن هذا الريف، من خلال البندقية، يعيش في قرن سابق، بل يمكن أن نحدد أننا في القرن العشرين من خلال شيء بسيط مثل البندقية التي يستخدمها الحرس.

وهناك بعض الأفلام التي تشير على عناوينها تاريخ الأحداث، مثلما حدث في "الطوق والأسورة" و"الأرض"، و"يوميات نائب في الأرياف" لذا فإن هذا الفيلم الأخير حين تمت إعادة إنتاج جزء آخر منه (عصفور من الشرق) ليوسف فرنسيس **1986**، فإن شكل الفتاة ريم، وشكل القرية يبدو في الثلاثينيات لا يختلف عنه كثيراً في الثمانينيات.

ولو نظرنا إلى مجموعة الأفلام الريفية في السينما المصرية لرأينا أغلبها في تواريخ غير محددة، لو لم تكن فيها مدينة، فالمدينة هي التي تحدد زمن القرية، صحيح أن الريف الآن تغير، لكن هذا التغير حدث في فترة قريبة، حين صارت التكنولوجيا أكثر استخداما في الزراعة، لكن حتى في بعض الأفلام الحديثة مثل "خرج ولم يعد" فإن هذه القرية بدت مفتقدة إلى التكنولوجيا، وبدأ الناس في الريف يمارسون نفس أطر الحياة التي كانوا عليها منذ عشرات القرون.

وإذا بدأنا الحديث بفيلم من طراز "دعاء الكروان"، فإن الشرف الذي يدفع بالخال لقتل ابنة الأخت، لأنها قامت بالتفريط في العرض، بمثابة موضوع يمكن أن يدور في أي زمن، فمقاييس الأنثى والشرف لا تزال كما هي، ومسألة القتل من أجل الحفاظ على الشرف، أو رد

الشرف المهان رأيناها في العديد من الأفلام السينمائية منها "البوسطجي" لحسين كمال على سبل المثال. وأيضاً "الطوق والأسورة"، و"قفص الحريم"، و"شفيقة ومتولي" وغيرها، وهي أفلام تبين المرحلة التاريخية التي تدور فيها.

وتدور الفكرة الأساسية هنا حول الانتقام بالقتل، ومن قبل الخال، الذي يبدو قاسيا بلا ملامح، ويحمل بندقيته يجوب البلاد من أجل أن يمارس انتقامه، والأخت "أم الفتاتين" هي التي تحض أخاها على أن ينتقم ويقتل ابنتها، حتى إذا تخلص من هنادي، انهارت الأم، لكننا لا نعرف هل هي التي حرضته على أن يقتل الثانية بعد أن قررت أن تعيش كخادمة في بيت المهندس.

ووجود المهندس هو الذي يحدد التاريخ هنا، فهو أفندي قادم من المدينة، يرتدي زي عصره: الطربوش، والملابس التي تناسب الثلاثينيات، وهو يسكن في استراحة تناسب رجلا أعزب: الأبواب، والسرير النحاس ذو الأعمدة الطويلة، ولو نظرنا إلى نفس الديكور الذي ظهر به المسكن، فإنه يمكن أن يناسب فيلما ريفيا تدور أحداثه في قرية مصرية (من الداخل) عام **2002**.

وآمنة جاءت إلى القرية التي عملت بها في بيت المهندس من واحة صحراوية، لذا فإن القرية تبدو بالنسبة لها أشبه بمدينة، بما فيها من وسائل مدنية مقارنة بالحياة الجافة في البيوت الحجرية داخل الواحة التي هي بدورها ثابتة الشكل عبر التاريخ.

ويبدو التاريخ هنا أيضاً من خلال ملابس المأمور، الذي يربط الحزام حول بطنه، ويلف منه حول كتفه، ويضع الطربوش فوق رأسه، كما يبدو من خلال العصا التي يحملها المهندس، وملابسه حين يدخل إلى بيت المأمور يطلب يد ابنته.

ويقول فريد المزاوي في مقال له عن الفيلم، منشور بالفرنسية في الدليل السنوي للأفلام المصرية **1960/59**: "أن الحوار البدوي يزيد من الإحساس أكثر بالجو الفولكلوري، كما أن المخرج قد عاد من ناحية أخرى إلى عام **1925** من خلال الطرابيش الطويلة، والعصا التي كان يمسكها المهندس الشاب كي يكتسي بالوقار. وخاصة ذلك الفستان الرائع موديل **1925** (الذي ارتدته فاتن حمامة).

هو اذن فيلم ريفي تاريخي، تبدو فيه الفروق واضحة، من خلال السلوك المدني لبعض أبطاله، فالأم وابنتاها وأخوها لم يتغيرا في الملابس واللهجة، لكن آمنة عندما ترتدي هذا الثوب فإنها تتغير، سواء في رقتها، أو في مشاعرها، وأيضاً في لهجتها البدوية، ولم يحدث هنا لآمنة إلا بعد أن تلقت تدريبات على يد الغازية التي علمتها كيف "تشعوط" قلب العاشق.

والغريب في الفيلم، أنه في مثل هذه القرية، في تلك السنوات، وأيضاً الآن، فإننا نرى خادمة شابة جميلة تعيش في نفس البيت مع رجل شاب، عرف عنه أنه زئر نساء، هذا ضمن التقاليد في المجتمع الريفي القديم والحديث، وكان من حق الخال أن يطاردهما ليقتل الفتاة الخاطئة في

الفيلم، ومن حق المهندس أن يأخذ الفتاة معه، ويهربان إلى المدينة في الرواية، بعد أن حامت حولهما الشبهات، وذلك أمر لم يحدث في الفيلم، حتى أن نخوة لم تثر حرس الاستراحة.

أما المخرج توفيق صالح، فقد عاد إلى التاريخ، أو بالأحرى إلى سنوات سابقة، صارت تاريخاً في الفيلمين الريفيين "صراع الأبطال" 1962 و"يوميات نائب في الأرياف" 1969.

الفيلم الأول دارت أحداثة في القاهرة أبان وباء 1948، وهو الوباء الذي تحدثت عنه أندريه شديد في رواية تدور أحداثها في المدينة، وإن كانت بها إشارات إلى ما أصاب أهل بطلة الرواية من الكوليرا، فسافرت ذات يوم إلى هناك كي تدفن بعضهم، ثم ما لبثت أن عادت إلى القاهرة.

وفي نشرة مهرجان السينما لعام 1987 كتب فايق إسماعيل عن هذا الفيلم مقالا، يبدو أنه قد كتب عن الفيلم أبان عرضه، حيث يقول: "من الأحداث الكبرى التي مازال يذكرها أبناء هذا الجيل وباء الكوليرا الذي انبعث ذات يوم منذ أربعة عشر عاما من قرية القرين، إحدي قرى الشرقية، وفي غمضة عين انتشر في كل أنحاء البلاد وطاف بكل قرية ومدينة ليترك وراءه آلاف الضحايا، وآلاف البيوت التي طليت واجهاتها بالبياض علامة على الفناء والموت.

أربعة عشر عاما تفصل بين تاريخ الأحداث، وبين تاريخ عرض الفيلم، لا تصنع تاريخاً، ولكن اختلاف النظام السياسي في تلك الفترة،

الذي جعل هناك حداً فاصلا بين عصرين، يمكن أن يكبل الإحساس بالسنوات.

ويقول الكاتب أن الذين عاشوا هذه السنوات "يذكرون الريف الحزين الذي لم تكتف الأقدار بما أنزلت به من كوارث أقلها الفقر والجهل والبؤس، فأضافت إليه هذا الوباء لتعجل بمصير هؤلاء الفلاحين. لقد ضاع الريف في تلك الفترة العصيبة وظل الوباء يحصد النفوس إلى أن تغلبت السلطات فقضت عليه بعد عدة شهور..

إلي أن أتيحت الفرصة لمخرج جريء ومنتج أكثر جرأة، فقدما فيلما سينمائيا لا يذكر رواد الفيلم العربي أنهم رأوا مثله طيلة السنوات الماضية؟

وفي نظر الفيلم إلى الماضي من خلال ما أصاب مصر من كارثة، بمنظور سياسي وتاريخي، وكأن ما حدث كان انتشاره بسبب الانتهازية، والجهل والجبن، حيث يشير فايق إسماعيل في المقال المذكور أن "القصر" في الفيلم ليس قصر عادل بك وحده، ولكنه يمثل شراهة أصحاب الضيعات والاستغلاليين الذين امتصوا دماء فلاح الأرض حتى جاءت الثورة فأطاحت بهم.

هذا منظور كاتب، صار مخرجاً فيما بعد، كتب المقال أبان ازدهار الثورة، بمنظور سياسي، ومنه يمكن التعامل مع الفيلم بمنظور تاريخي، ونحن هنا لن نتوقف عند المفهوم الأول للفيلم، لكن يعنينا أنه يعود إلى

شكل القرية في أواخر الأربعينيات، وكما نرى، فإن الريف لم يتغير كثيرا، وسوف نرى أن الطبيب وبقية الأبطال يرتدون ملابس الستينيات، فالطبيب يرتدي دوما البدلة البيضاء وما شابه، وهي تختلف عما كانت عليه مثيلتها في عام **1948**، وذلك باعتبار أن الشخصيات القادمة من المدينة هي التي يمكن أن تكون مؤشرا للتاريخ في القرية، أكثر من ملابس القرويين أنفسهم، وكذلك فإن الشخصيات النسائية التي جسدها كل من سميرة أحمد، ليلي طاهر "الممرضة" هي أيضاً تنتمي إلى الستينيات، أكثر منها إلى عصر أحداث الفيلم، مثل البدلة الكاروه الصغير، والطربوش، ونحن لم نر ما يشير إلى عام **1948** بالمرة.

لكن الفقرة المكتوبة في الكراس الدعائي للفيلم تشير أن صناعه يقدمونه كعمل تاريخي، وقد جاء فيها على سبيل المثال: "مع أننا استلهمنا فكرة صراع الأبطال عن مأساة جرت في ريف مصر في صيف سنة **1948**، إلا أننا لم نحرص على الارتباط بالحدث التاريخي في جميع تفاصيله، فغايتنا من الفيلم هي ابراز العديد من صور الشخصية المصرية، وهي تتصارع وتتفاعل بأحداث تلك الأيام في بحثها المستمر المتجدد عن طريق الخلاص الذي اهتدت إليه في يوليو **1952**".

ولعل تلك الفقرة تعكس وجهة النظر التي سقناها، ومن الواضح أن المخرج قد التزم بالمعاصرة من أجل أن يبدو شكل أبطاله – خاصة نجمة المفضل شكري سرحان – مقبولا لدى المتفرج، والذي قام بدور طبيب شاب يصل إلى احدى القرى التي يعيش أهلها على العمل بالأجر في

أرض أحد الإقطاعيين وهم يعتمدون في غذائهم على طعام مصنوع من بقايا المعسكر الإنجليزي القريب من القرية، حيث اعتاد الإقطاعي عادل بك شراءه لبيعه للفلاحين. مما يولد لديهم المرض، ويكتشف الطبيب الحالات الوبائية ويفحصها باهتمام، ويرسل عينات من الطعام إلى المعمل بالقاهرة، ويقرر استخراج الجثث من المقبرة لإعادة فحصها، وهذا أمر يتعارض مع العادات الاجتماعية في القرية – نبش القبور– فيتفق الكثيرون من أجل إبعاد الطبيب عن القرية، وبالفعل يتم القبض عليه، وقبل ترحيله تصل نتيجة التحليل بأن طعام المعسكر الإنجليزي كان سببا للمرض.

ويصدر أمر عسكري بمحاصرة القرية، ومنع الدخول إليها، وبسود الخوف من الموت داخل القرية، وعندما يحاولون الخروج منها، فإن قوات الأمن المركزي تصدهم، وتعيدهم إلى القرية، فيصنعون الكوارث والمصادمات ويستطيع الطبيب أن يسيطر على الموقف.

وقد أبدى المخرج توفيق صالح عن منظوره السياسي والتاريخي، لهذا الفيلم، في حديثه إلى محمد عبد الفتاح نشر في نفس المصدر السابق قائلا: "أعتقد أنني عبرت عن الإرادة التي كانت تعبر عن نفسها في مصر في ذلك الوقت. إرادة التغيير والرغبة فيه ودور المتعلم في المجتمع، لقد استغللت اسم الفيلم المباع للموزع وهو صراع الأبطال، وبدأت عملي من تفسير كلمة البطل وبدأت أحدد من هو البطل، لقد كان مطلوباً بطل من نوع جديد، يختلف عن أبطال السينما المصرية في ذلك الوقت، ويعبر

عن مرحلة تاريخية في مصر، فقد كنا نعيش في مرحلة الكفاح ضد الاستعمار، وطلب الاستقلال، وكانت الأمور كلها متشابكة".

أما الفيلم الريفي الثاني لنفس المخرج، فهو "يوميات نائب في الأرياف" الذي تدور أحداثه في الثلاثينيات، وبالدقة في أكتوبر **1935** وهي الفترة التي عمل فيها توفيق الحكيم في النيابة، والتي يدون فيها وقائع عاشها في إحدى القرى المصرية.

ويمكن فقط التعرف على التاريخ في ذلك الفيلم من خلال ما يرتديه أيضاً المدنيون، الذين جاءوا من المدينة للعمل في القرية، مثل وكيل النيابة، ومعاونه، وبعض العاملين في نفس السلك القضائي، وأيضاً المأمور، أما الفلاحون وشكل القرية فإنه لم يختلف.

هو تاريخ ريفي اجتماعي في المقام الأول، مرتبط بأحداث قد تبدو سياسية، يتلخص في جريمة قتل، ولعب ملموس في صناديق الانتخابات، من أجل أن تقوم الحكومة بتوصيل رجالها إلى مقاعد البرلمان، وهناك عبارات نسمعها تتردد في كل الأزمنة كأنما التاريخ لا يتحرك في الريف المصري، بل وفي مصر كلها، حين يعلن المأمور بكل ثقة، أنه لا يتدخل بالمرة في عملية الانتخابات وأنه طوال عمله لم يجبر أحدا على الإدلاء بصوته لصالح مرشح ضد آخر: "الحرية المطلقة دي مبدأي لحين تنتهي الانتخابات". والمأمور يردد في دعاية تعكس الحقيقة: "وبعدين، وبكل بساطه، بأخذ صندوق الأصوات، وأرميه في الترعة، وأحط مكانه صندوق الأصوات اللي إحنا موضبينه علي مهلنا"

التاريخ هنا لا يتحرك كثيرا، فكأن ما حدث في الثلاثينيات يتكرر أيضاً الآن، وقد قام الفيلم بالتركيز على هذه النقطة، كصورة لما يحدث في الريف المصري، حيث يبدو صندوق الانتخابات أقرب إلى الرمز، فريم تموت أثناء الانتخابات، وهو حدث يمكن أن تكرس القرية له نفسها، وعندما يستخرجون جثمان الفتاة من الترعة، فإن الفلاحين يجدون صناديق الانتخابات التي رمى بها رجال البوليس، ثم يحمل الأهالي الجثمان، ويضعونه فوق صندوق الانتخابات.

وفي مجلة "فن" أشار علي أبو شادي في مقال له حول نفس الفيلم: "وهو المشهد البارع الذي يشهد توفيق صالح بنسبته إلى ألفريد فرج، والذي يلخص، دون ثرثرة، الجرائم التي ترتكب بحق الفلاح المصري، ويعلن في صراحة، وصرامة، ووضوح، عن ذلك الفاعل المعلوم الذي يعجز القانون العادل عن الإمساك به، والقبض عليه حرصاً علي سلامة الإجراءات".

وفي كتابه عن توفيق صالح، تحدث محسن وصفي عن تشكيل المكان في الفيلم ذاكرا أن هناك شيئين روعيا عند تشكيل المكان نتكلم عنهما فقط في:

"الأول: واقعيته في الكشف عن طبيعة الريف المصري في ذلك المكان، وذلك بالإيحاء ببعض التفاصيل على ديموغرافية المكان من الخارج: البيوت الطينية، والحواري المتربة الضيقة، الاختلاف النسبي لواجهة النادي في نظافته ومادة طلائه وإن كان فقره يوحي بتركيبته

الواضحة في ذلك الزمن،عدة كراسي خوص، وبعض الترابيزات، بفراندة واسعة تطل على المكان".

"ونفس الأمر يكاد ينطبق على أماكن داخلية: مترل المأمور، دواليب، سرير واسع، ستائر على الشبابيك الخشبية، ترابيزات، مرايات – كجزء من الدولاب – متسع. مزدحم بالأثاث".

إلى نفس الفترة بالضبط عام **1934**، عاد فيلم "الأرض" ليوسف شاهين عام **1970**، وهو مثل بقية الأفلام السابقة مأخوذ عن نصوص أدبية، ومثل الأفلام التالية التي سنتناولها هنا، وكما أشرنا، فإن التاريخ يبدو من خلال شكل المدنيين في الفيلم، ابتداء من محمود بك الإقطاعي، إلى محمد أفندي الذي عليه أن يسافر إلى العاصمة لمقابلة الشيخ حسونة، فالأول يعيش في مترل ريفي راق، ويسعى إلى أن يقيم طريقا من الأسفلت يمكنه من أن يقتطع جزءا من أراضي الفلاحين لهذا الطريق".

وقد تبدو مثل هذه الحدوتة بمثابة نهاية العالم في فيلم "الأرض" والتي سوف تسود فيما بعد، وسوف يتم تنفيذها رغم أنف كل الفلاحين، وبمن فيهم محمد أبو سويلم، الذي ستجذبه خيول الهجانة، للتنفيذ، وأعتقد أن التاريخ هنا يتمثل في أن الفيلم هو الأول الذي تقتطع فيه أراضي الفلاحين الخضراء لإقامة طريق أسفلتي.

وإذا نظرنا الآن إلى شكل الريف الحديث، فسوف نرى كم من الانتهاكات قد طالت الريف من خلال بناء آلاف الطرق، وعشرات

الكباري، وملايين البيوت، بحيث يبدو التاريخ هنا مثيرا للسخرية، باعتبار أن الأغنياء وأصحاب السلطة قد أفسدوا الأرض، وأيضاً الفلاحون، أنفسهم.

يمكن النظر إلى فيلم "الأرض" إذن، ليس كمحاولة لتصدي الفلاحين للسلطة، متمثلة في محمود بك، بل باعتباره صار بداية التاريخ لإدانة الاعتداء على الأرض، أيا كانت شخصية المعتدي، فما مارسه الإقطاعي في الفيلم هنا، مارسته الحكومة، بل أن هذه الحكومات المتعاقبة صارت تتصالح مع الفلاحين الذين اعتدوا على الأراضي الزراعية، خاصة في مواسم الانتخابات، وبالتالي صار الفيلم تاريخاً، وبداية لأفلام أخرى عن تعمير الصحاري، وثالثة عن دمار الأراضي الزراعية، ومنها على سبيل المثال "يا ناس يا هوه" وزحف المدينة إلى الريف.

والأرض، كما كتب الدكتور عبد المحسن طه بدر في كتابه "الروائي والأرض" تبدو بمثابة المصدر الرئيسي للحركة والعامل الحاسم في تحديد مواقف الأبطال وسلوكهم بل مصائرهم أيضاً. ويبدو هذا المنطق مبررا ومعقولا، فالأرض مصدر الرزق والحياة في القرية، ومن يتعرض للأرض يتعرض لمصدر رزق الفلاح وحياته، وحين تتعرض للخطر يهب الفلاح لدفع الخطر عنها".

وإذا كانت الأرض الآن قد تغير مفهومها، بعد أن صارت أغلي كأرض بناء، فإن ما كتبه الناقد عنها يعتبر من منظور تاريخي، تضاءل مفهومه.

وقد توقفنا عند هذا المفهوم لأنه صار أساسيا في الصراع، فالإقطاعي مجرد آداة، ومجرد شخص كان ينتمي إلى تلك المرحلة التاريخية، بحيث يصير الصراع بعد ذلك بين الفلاحين، والسلطة التي تعتقل العديد من الفلاحين وتضعهم في السجن، وتقص لأحدهم شاربه كرمز لإهانة رجولته وإرادته، وهو يقرر شق طريق خلال أرض الفلاحين كي يوصل قصره بالطريق العام.

وحسب فيلم "البوسطجي" لحسين كمال، الذي تدور أحداثه أيضاً في تلك الفترة، فإن ملامح تاريخ هذه المرحلة تبدو بوضوح من خلال ملابس المدنيين الذين يأتون من المدينة، مثل البوسطجي عباس، أو من خلال أبناء القرية الذين يذهبون إلى المدينة – أسيوط – للتعلم، أو الالتحاق بالمدرسة، أما شكل القرية الجبلية، فإنه مقارب كثيراً لشكلها في فيلم "الجبل" لخليل شوقي **1963**، والذي يدور في تلك الفترة بالتحديد، وإن كان الموضوع نفسه يصلح ريفيا لكل العصور، وهو قيام أب بقتل ابنته، بعد أن اكتشف خطيئتها.

الموضوع نفسه لا يرتبط بالتاريخ، وكان يمكن لكاتبي السيناريو: دنيا البابا، وصبري موسي أن يجعلاه معاصرا، لكنهما شاءا الارتباط بالنص الذي كتبه يحيى حقي عام **1933**. وإذا كان حسين كمال قد تحدث في مجلة روز اليوسف – **22** أبريل **1968**– أن الفيلم يقول: "الجهل قتل الحب، التقاليد العتيقة والتخلف الاجتماعي صنعوا المأساة، فالبطل في

الفيلم هو القرية بتقاليدها وعاداتها، وناسها وبهائمهم". فإن هذه التقاليد لم تتحرك كثيراً للأمام، ليس فقط عام **1968**، ولا عام **2003**.

عباس البوسطجي، القادم من المدينة، يحمل مجلات قديمة معه بها نساء فاتنات، يرجع شكل المجلة إلى الثلاثينيات، كما أنه يضع الطربوش فوق رأسه، ويعلق شارة بيضاوية على صدره عليها كلمة "بريد" باللغتين العربية والإنجليزية، ويعلق شارة أخرى على كتفيه عليهما نفس الكلمة، لا شك أن شكل ساعي البريد الآن قد تغير، لكن رشدي الفلاح – الذي جسده حسن مصطفى – فإنه يضع الطاقية الفلاحي، ويرتدي نفس السترة الميري الثقيلة والجلباب، كأنه يرتديها منذ الأمس أو اليوم، مما يعكس المسافة بين الاثنين فيما يدل على التاريخ.

نفس الشيء يتضح في فرق الملابس بين الحبيبين خليل وجميلة، عندما يلتقيان في القرية، فهو يضع الطربوش الدال على ملابس الثلاثينيات، وهي ترتدي الجلباب الفلاحي الدال على نفس الملبس لقرون عديدة، وحتى الآن والالتزام بوضع غطاء رأس في القرية، لكنها ما أن تذهب إلى المدينة حتى تبدو بملابس المدرسة مدنية الشكل، وإن كانت الملابس هنا لمدرسة البنات، بشكل خاص، تعكس ما يناسب تلك المدينة، في هذه السنة بالذات.

وهناك ملامح بسيطة يمكن من خلال الديكورات الداخلية التعرف على أننا في عصر مضى تاريخيا، مثل السرير ذي الأعمدة الجميلة، وأيضاً ديكورات الفصول، وقد كتب محمد السيد شوشة في جريدة الأخبار –

2 أبريل **1968** – أنا: "أعتقد أن الصعيد في الستينيات قد تغير عنه في الثلاثينيات. وإن كان أهله لم يتغيروا كثيراً. بحكم تمسكهم بالعادات والتقاليد القديمة".

أما صبحي شفيق فقد كتب في مجلة "المسرح والسينما" – يونيه **1968** – أنه "من الصحراء والرمل والطين يخلق التكوين أرضية توحي دائما بجمود البيئة، ولا يوجد أي مكان داخلي لا تحوطه هذه المستويات، كأنها عناصر تهديد. وعلى هذه الأرضية تتحرك الشخصيات، ومن تدفق حركتها تحدث ردود فعل متوالية في نفسيتين تتبع دراما حياتهما على التوازي".

والغريب أنه في الفترة نفسها، أي بين عامي **1935،1933**، تعود السينما مجددا، من خلال قصص ريفية تحاول استجلاب التاريخ، ففيلم "الطوق والأسورة" لخيري بشارة عام **1986**، تدور أحداثه مكانيا في قرية "الكرنك" مركز "الأقصر" زمانيا في نوفمبر عام **1933**، وتستغرق نحو عشرين عاماً، أي أن الستار ينسدل وقد أوشك عام **1953** على الانتهاء.

وفي هذا المكان، فإن الحركة من المدينة إلي الريف، أو بالعكس تقل كثيراً، ونعيش في أجواء القرية، فتبدو المشاهد الخارجية المصورة عام **1986**، ملائمة تماما لعام **1923**، الأفق، والجبل، والخضرة، وأيضاً ملابس فهيمة، وأمها حزينة، وأبوها بخيت البشاري، ورغم أننا أمام عشرين عاماً من التاريخ، مر بها الأشخاص في مرض، وزواج وموت

ورحيل البعض للحرب في فلسطين، فإن المكان يبدو هو، وأيضاً ملابس الأشخاص ومهنهم وأساليب حياتهم.

أما الشخصيات التي توحي أنها تعيش بالفعل في ذلك الزمن، وتعتبر مؤشرا عليه فمنها محمد أفندي، معلم القرية.

وإذا حذفنا بعض الرحيل والشخصيات، فإنه من الصعب أن نحدد تاريخاً لأحداث الفيلم، فنفس العادات والأساليب الحياتية التي نراها هنا، تتكرر بصورة مشابهة في عادات الناس في فيلم ريفي معاصر تم إنتاجه في العام الأسبق هو "الزمار" لعاطف الطيب، ولكن هناك مشاهد بعينها تجعلنا نتوقف عند التاريخ، من منظور لقرية دون الخروج منها، مثل انتظار مصطفى الغائب الذي سافر ولن يعود، وأيضا مواقف محمد وكلامه حول الإنجليز: "امتي يبقى اللجام بأيدينا"، في رده على عبارة "الحل الأوتوماتيكي لمستر كيلز" وأيضاً حديث محمد أفندي عن استقباله للجنود، أبناء الكرنك العائدين من حرب فلسطين التي يتردد صداها دوما.

والغريب أن السينما الريفية التي رجعت دوما إلى هذه السنوات والمأخوذة جميعها عن نصوص أدبية قد التقت فقط تاريخيا كنوع من الحنين، عند عامين لا أكثر من تاريخ مصر الريفي، وأن بقية الأفلام قد سعت إلى تجاهل التاريخ من ناحية، أو لم تبد فيها هذه المسألة بنفس الوضوح المشار إليه".

الفصل الرابع والعشرين

السينما والتاريخ الاجتماعي

تم إنتاج فيلم "ليلى" لتوجو مزراحي عام **1942**، وفي الفيلم إشارة إلى أن الأحداث تدور في عام **1897**، أي أن الفيلم في تلك الآونة كان ينتمي إلى السينما التاريخية، سواء من حيث الملابس، أو الأماكن أو نوع العلاقات، وأيضاً وسائل المواصلات،

ويتضح ذلك في الحوار الذي يتبادله بعض الأشخاص حول "السفر" إلى الزيتون، وهو الحي الذي يمكن اعتباره الآن في قلب مدينة القاهرة.

والمشاهد الآن لفيلم "ليلى" بعد أكثر من ستة عقود من إنتاجه، فإنه إذا لم ينتبه إلى الفروق الدقيقة بين وسائل المواصلات والملابس عامي **1897،1942** فإنه لن يعتبر نفسه أمام فيلم تاريخي، وذلك لتقارب الشكل الاجتماعي بين العصرين، وكأننا نحن الآن في بداية القرن الواحد والعشرين لا نستطيع أن نميز بسهولة بين الحياة الاجتماعية عبر العقود.

وهناك أمثلة كبيرة على هذا الأمر، فهناك أفلام معاصرة، تم تصوير أحداث تاريخية فيها، كأنها تحدث يوم التصوير، مثلما حدث في فيلم "جريمة في الحي الهادئ" لحسام الدين مصطفى **1967**، والذي تدور أحداثه قبل ذلك بتسعة عشر عاما، وهي فترة زمنية فيها شكل المجتمع،

بملابسه، ووسائل النقل، وبناياته، لكن المخرج لم يشأ أن يرتدي أبطاله الطرابيش والبدل التي تنتمي إلى العصور، وهناك فرق كبير بين شكل ضابط الشرطة في فيلم تدور أحداثه عام 1947، وهو "قلبي دليلي"، وبين ملابس الضابط في فيلم "جريمة في الحي الهادئ".

وفي السينما.. هناك العديد من الأفلام التي تعكس الشكل الاجتماعي في مرحلة تاريخية سابقة، دون أن تقترب هذه الأفلام من السياسة، مثلما أشرنا إلى فيلم "ليلى"، وسوف نتوقف أمام صناعة أفلام بعينها، للتأكيد على شكل المجتمع والمدينة والبنايات، والملابس من خلال الحقبة التي تمثلها هذه الأفلام.

ولا شك أن عدد هذه الأفلام كبير للغاية، ومن الصعب حصره في فصل كامل من كتاب، لذا سوف نتوقف عند أفلام بعينها، بصرف النظر عن أهميتها الفنية، ومنها فيلم "ريا وسكينة" لصلاح أبو سيف 1953، "5 باب" لنادر جلال 1954، و"السقا مات" لصلاح أبو سيف 1977، "سونيا والمجنون" 1977 لحسام الدين مصطفى، "قلب الليل" لعاطف الطيب، "اليوم السادس"1986 ليوسف شاهين.

وسوف يلاحظ القارئ أننا ابتعدنا عن الأفلام القروية، بشكل عمدي، باعتبار أن الكثير من السمات الاجتماعية للقرية لم يتغير بشكل حاد في السينما على الأقل، مثلما حدث للمدينة، ومنها على سبيل المثال رواية "الأرض" التي أخرجها يوسف شاهين عام 1970، والتي تدور أحداثها عام 1934، ثم فيلم "دعاء الكروان" الذي تدور أحداثه في

الثلاثينيات. وأيضاً فيلم "الطوق والإسورة" الذي تدور أحداثه بين الثلاثينيات والأربعينيات.

كما أن نفس الأمر الذي ينطبق علي القرية، يمكنه أن يتكرر في الأفلام التي تدور في الحارات الشعبية مثل " خان الخليلي"، "زقاق المدق"، علما بأننا استبعدنا أيضاً أفلاماً ذات صبغة تاريخية اجتماعية، لم تراع الفوارق في الملابس، والمواصلات، وشكل الحياة عند إخراجها، فبدت كأنها تحدث يوم تصويرها، مثل "في بيتنا رجل" و"جريمة في الحي الهادئ" و"إعدام قاضي"و"إعدام ميت" وغيرها.

والمسافة الزمنية بين أحوال الإسكندرية، وبين فيلم "ريا وسكينة" تبلغ ثلث قرن تقريباً، والفيلم مأخوذ عن تحقيق صحفي كتبه لطفي عثمان في الأهرام، أي أن الأحداث أقرب إلى الواقع، رغم أن السيناريو الذي صاغه كل من المخرج ونجيب محفوظ قد تمت فيه إضافة المزيد من الأحداث غير الحقيقية مثل الضابط الذي يسعى للقبض على العصابة. وخطيبته التي ذهبت مع صديقة لها إلى وكر ريا وسكينة. وهي ظاهرة استرعت انتباه الروائي سعد مكاوي حين كتب مقالا عن هذا الفيلم في جريدة المصري تحت عنوان "عندما يعالج الفن موضوع الجريمة" قائلا:

"إن سرد الوقائع وحده لا يكفي، كما أن حكايتها ببراعة رجال البوليس وطرزانياتهم لا يجدي، ما لم يتغلغل صاحب العمل الفني في أعماق الصلة التي تربط تلك الجريمة بالمجتمع الذي حدثت فيه ونبعت من أوضاعه. لأن التعمق هو السبيل إلى دراسة الجريمة كظاهرة اجتماعية

يعمل المجتمع علي معالجتها، وأحسب أنه لا جدوى من الانطلاق من عرض جريمة لا يكون هذا المعنى واضحا في ذهن من يعرفها.

الفيلم إذن يروي صورة تاريخية من شكل جرائم في المجتمع في عشرينيات القرن العشرين، الهدف من الجريمة في المقام الأول هو الحصول على الذهب الثمين الذي تتحلى به النساء في الأسواق، وفي زنقه الستات، حيث تصطاد السفاحتان ضحاياهما من النسوة، يجلبهن إلى المنزل بحجة تدبير ملابس أو أقمشة أجود من التي هي مطروحة في الأسواق، إذن فقد لعبت كل من ريا وسكينة على غريزة شراء الأفضل لدى النساء، وضحايا هذه الجرائم من النساء الثريات، أو على الأقل اللاتي يضعن الأساور الذهبية حول المعصم.

وهذا النوع من الجريمة الاجتماعية هو أشد بشاعة، باعتبار القتل من أجل السرقة، الهدف تافه والعقل شنيع للغاية.. والملابس هنا تنتمي للمجتمع أو البيئة في المقام الأول، تغطي النساء الوجوه عن طريق "براقع" تخفي وتكشف الكثير من ملامح الوجه لكن الجسد كله ملفوف في ملاءة لف أو عباءة، والشعر غير ظاهر، والرجال يضعون الطرابيش، أما الريفيون، أو الصعايدة، فإنهم لم يغيروا ملابسهم بالمرة، حتى الآن.

ويصف الفيلم أشكالا عديدة من المجتمع الشعبي، مثل الحانات التي يتردد عليها ضابط الشرطة أحمد يسري من أجل التوصل إلى خطوط تساعده في القبض على العصابة، والحانة هي سينمائية في المقام الأول، ولعنا رأينا حانات مشابهة كثيرة في أفلام تدور أحداثها في الإسكندرية

منها "حميدو" و"سواق نص الليل"، كما صور الفيلم شكل الشارع، في المشاهد الخارجية، حين يركب الطفل – سليمان الجندي – الترام القادم من اللبان رغم أن شكل العربات لم يكن مغلقا مثلما ظهر في الفيلم.

وقد عكس الفيلم صورة أخرى من المجتمع في تلك الفترة، فالمرأة يمكنها الذهاب مع نساء غريبات إلى بيوتهن دون استئذان الأب أو العائل، ورغم ذلك فإن الناقد سامي السلاموني، قد كتب في مجلة "فن" أن "ريا وسكينة": "لا يقدم أي تفسير اجتماعي أو حتى نفسي لجرائم ريا وسكينة، ولا يقترب من هاتين السيدتين ليفسر لنا سببا واحدا لإقدامهما على هذه الجرائم المتوالية إلا لمجرد رغبتهما في سرقة "مصاغ" الضحايا ثم دفنهن في مقبرة بلغ من جرأتهما وبرودة أعصابهما، أنهما جعلاها تحت أرض المسكن نفسه الذي تنامان فيه مع زوجيهما.. وكل هذا كان يحتاج من كتاب ثلاثة مثل: صلاح أبو سيف، ونجيب محفوظ، وسيد بدير إلى تفسير أو تدبير متعمق أكثر.. ولكنهم اكتفوا بالجو البوليسي المثير، وبالكثير من المغريات الشعبية إلى أقصي حد".

أما الفيلم الثاني التاريخي الذي اخترناه لصلاح أبو سيف فهو "السقا مات" 1977 عن رواية ليوسف السباعي تدور أحداثها في أحياء القاهرة القديمة، القريبة من السيدة زينب، أثناء سنوات العشرينات، وبالتحديد عام 1921، أي أن يوسف السباعي عندما نشر الرواية عام 1952، وأيضاً عندما قدم صلاح أبو سيف الفيلم، كانت الأحداث قد صارت تاريخا اجتماعياً. وبالفعل فإن ظاهرة "الأفندية" الذين يرتدون ملابس

رسمية، ويسيرون في الجنازات، كنوع من المراسم، والتي تعتمد عليها الرواية كثيراً، كانت بمثابة ظاهرة اجتماعية طوال سنوات، إلى أن انقرضت بالتدريج في النصف الثاني من القرن العشرين، كما أن مهنة السقا التي امتهنها أيضاً شوشة قد اختفت من حياتنا الاجتماعية، مع التقدم التكنولوجي الذي قضى تماماً على ظاهرة السقا.. وأيضاً الحمامات الشعبية التي تقلص عددها بشكل ملحوظ.

وتدور أحداث الفيلم في قاع المجتمع، من خلال شخصيات صغيرة هامشية، وقد عقد محمود علي مقارنة متميزة بين الفيلم والرواية في مقال كتبه بمجلة الإذاعة والتليفزيون، يهمنا أن نقتطف هنا منها، ما يناسب الرؤية التاريخية للفيلم فحسب رؤية الناقد، فإن السباعي كان أكثر رؤية للتاريخ من المخرج، ولذا فإن الفيلم يبدأ من صفحة **134** من الرواية، ولا شك – وهذا رأينا – أن الصفحات السابقة قد اعتمدت على وصف الكثير من سمات اجتماعية تعكس الشارع المصري في زمن أحداث الرواية، مثل المشهد الكامل حول لعبة البلي، والدور الذي فاز فيه "سيد" على أقرانه، وأيضاً الوصف الدقيق لبيت سقا فقير، يعيش مع أمه الضريرة وابنه الأوحد، وهو الأمل الذي لم يقرر الزواج من أجله منذ أن رحلت امرأته.

وإذا عدنا إلى ما كتبه محمود علي في المقال، والمنشور أيضاً في كتاب صلاح أبو سيف والنقاد، فإن السيناريو الذي أعده محسن زايد عن الرواية يقتفي أثر الأصل في الكثير جداً من ملامحه، بل انه يرتبط بجوهر

الموضوع، فهو يقوم بعمل مونتاج للرواية، لا يخدشها، بل يزيد من تكثيف أحداثها عن طريق الاختزال لبعض اللوحات التي تزخر بها الرواية مثل مشهد المولد "الفصل السادس"، وبعض مشاهد الفصل السادس، وهو حذف لضرورة العمل السينمائي (الحيز الزمني للفيلم) ولغة الصورة نفسها.

ومن ناحية دراستنا، فان ما فعله السباعي في الرواية قد أعطى بعدا تاريخيا أقوى مما حدث في الفيلم.

إلا أن الناقد السوري سعيد مراد قد توقف عند المغزى التاريخي للفيلم، حيث استرعى انتباهه الشعارات السياسية المكتوبة على جدران الحارة بخطوط ركيكة مثل "الإنجليز أعداء الأمة" و"يعيش سعد زغلول زعيم الأمة"، "عاشت ثورة **1919**" إشارات عابرة تلمع في سباق الحكاية لتذكرنا بالمناخ السياسي- الاجتماعي لمرحلة مجيدة من مراحل الكفاح الوطني في مصر.

"أجل لتذكرنا فقط، فالحكاية التي يسوقها صلاح أبو سيف ليست عن هذا الكفاح الوطني، بل عن كفاح من نوع آخر، هو كفاح الموت في السيرة الشعبية بقوة استمرار الحياة".

ولعل ما كتبه سعيد مراد أكثر مناسبة لحديثنا عن التاريخ الاجتماعي في السينما المصرية، فأبو سيف عند الناقد يعبر عن مصير المسحوقين

والصابرين والبسطاء الذين يملكون طاقة خارقة على المضي في العيش والسخرية من المصاعب والضحك من مفارقات الحياة.

وإلى نفس الحقبة الزمنية، وبالتحديد الأربعينيات، عاد نادر جلال إلى الماضي، من خلال ما أسميناه بالتاريخ الاجتماعي، حيث الحياة الهامشية لأفراد يعيشون بعيداً عن السياسة. ودون الإشارة إلى الاستعمار والاحتلال، وذلك من خلال فيلم "5 باب" **1983**و**5** باب هو اسم خمارة شهيرة كانت تقع بالقرب من العتبة لها خمسة أبواب تفتح على عدة شوارع، ومنها أكثر من باب يؤدي إلى شارع كلوت بك، ولذا كان يمر عليها الداخل والخارج من حي الفساد.

وهذه الخمارة التي كانت فعلا في حنايا التاريخ، كم ازدحمت كل ليلة بخليط متنافر من البشر، فكان فيها جنود الحلفاء، وعمال المعسكرات، وعمد الأرياف، واللصوص والمهربون، والطلبة الفاشلون ورعاع المدمنين، أي أنها ملتقى فئات عديدة من الناس، الملذات. كلهم يبحثون عن المتعة المحرمة، بالإضافة إلى البلطجية والسماسرة.

هذا عن المكان الذي اندثر مع التاريخ، والزمن، فأعادت السينما أحياءه مرة أخري، وهو يبدو في الفيلم أشبه، بديكور ستوديو مغلق، يمشي فيه الكونستابل منصور الذي يسعى إلى تأديب حي الفساد، رافضا الرشوة، وهو يرتدي زي رجل البوليس في تلك الفترة، الطربوش الأحمر، والبدله المهندمة السوداء، والحزام الملفوف حول الوسط، لكن ما أن يدخل إلى الخمارة، حتى تبدو وكأنها تناسب أي عصر، خاصة صاحب

الخمارة الذي يناديه الآخرون بـــ "كله ماشي" فهو لا يضع الطربوش قط فوق رأسه، والنظارة التي يضعها على عينيه حديثة، صحيح أن هناك بعض الجالسين في الخمارة يرتدون الطرابيش، لكنها أشبه بديكور ساذج، ويكشف الفيلم عن ظاهرة كانت موجودة في حي البغاء، حيث من المسموح ممارسة البغاء تحت أعين الشرطة، حيث يردد منصور للعاهرة "تراجي" (وإنتي كمان.. أعملي شغلك باحترام)، فتردد بدلال ملحوظ: (ودي تيجي إزاي بقي).

يختلف الفيلم هنا، من الناحية التاريخية، والقيمة الاجتماعية، عن أفلام حسن الإمام؛ فتراجي هنا عاهرة من الدرجة العاشرة، قد تتوب، لكنها لا ترتقي اجتماعيا، يمكنها أن تتعرض لمضايقات البلطجي عباس، لكنها عندما تتوقف عن العمل فإنها تجوع.

أما قصة فيلم "سونيا والمجنون" لحسام الدين مصطفى عام **1977**. فهي تصلح لأي عصر، لكن فكرة المرابية العجوز التي قتلها راسكو لنيكون في رواية "الجريمة والعقاب" لم يعد لها مكان في السبعينيات. لذا فقد كان على السيناريو أن يعود إلى الماضي، للدخول إلى عالم الفقر والحاجة من خلال الأربعينيات.

ويمكن رؤية الحياة الاجتماعية في تلك المرحلة من تاريخ مصر، فسونيا فتاة ضائعة، تبيع جسدها لمن يدفع الثمن، تسكن حيا فقيرا، مع أبيها المخمور دوما الذي كان ذات يوم يعمل كومبارس في المسرح والسينما، لكنه الآن صار على الهامش، لكبر سنه، وإدمانه الخمر،

وتعيش الأسرة في فقر مدقع في بيت متهالك، وهي أسرة كثيرة العدد تتكون من الأب وزوجته رتيبة، وابنته سونيا، وثلاثة أطفال من الزوجة الثانية رتيبة.

مختار يرتدي الطربوش الأحمر القاني، والبدلة المخططة التي تنتمي أكثر إلى هذا العصر، وهو طربوش قديم يعكس فقر وحاجة صاحبه، ففي الطرابيش يمكن معرفة الفارق في المستويات الاجتماعية المختلفة، ولو نظرنا إلى تسريحات الشعر للممثلين، وبعض الملابس، فسوف نرى أنها تنتمي إلى السبعينيات، مثل السوالف الثقيلة الكثة، والسترات المربعات التي كان يرتديها سعيد صالح على سبيل المثال، لكن مختار يرتدي الحمالات التي ترفع البنطلون، وبالنظر إلى محمود يس في فيلمين عرضا في نفس الفترة، فسوف نرى أنه بنفس تسريحة الشعر وكثافته مما يتنافى مع الشكل التاريخي لفيلم "سونيا والمجنون".

ومختار الذي يسكن في حي القلعة، ينتمي إلى فكر فلسفي انتشر في الأربعينيات، وهو إيمانه بما كتبه نيتشه عن "الإنسان الخارق" الذي يحطم الحواجز ويحطم القوانين الوضعية، مؤمنا أنه يجب أن يتغير كل شيء. ومختار يعيش في بيت فقير، وجاءته سونيا شديدة الفقر أيضاً.. وكما أِشرنا فإن المنقذ في بعض الأحيان هو المرابية اسمها هنا "أم غريب" امرأة قاسية الملامح والمعاملة، وهو يقرر أن يقتلها في بيتها الذي لا يوحي بأي ثراء، السرير النحاس، والدواليب القديمة التي ترجع إلى الثلاثينيات،

وأيضاً السلم الخشبي الذي يكشف عن الصاعد فوقه، أو النازل عليه بسهولة.

وفي هذا البيت تدور أغلب أحداث الفيلم، حيث يفقد الأب اتزانه، وهو يرقص فوق "بسطة" السلم بعد أن فقد تماما كل وقاره، ووعيه بما يحدث حوله.

ويقول عبد المنعم سعد في مقال له عن الفيلم في كتابه "السينما المصرية في موسم" أن كاتب السيناريو محمود دياب احتفظ بأصول رواية دوستويفسكي و"طوعها مع أزق وحواري القاهرة القديمة، في أسلوب درامي دقيق، صور فيه حالة ضياع المجتمع من خلال ضياع سونيا، سونيا هي رمز للمجتمع الضائع. إنه يدين الفقر الذي أضاع مختار المترلاوي وحلواني.. وسونيا، وأضاع القيم... إنه يركز على البعد الاجتماعي في رواية الجريمة والعقاب".

ويستكمل عبد المنعم سعد:"أن حوار الفيلم فيه مقدرة الروائي الذي عاصر فترة التمزق الذي عاشت فيه مصر في فترة الاحتلال والغليان السياسي؛ فقدم شريحة صادقة من المجتمع المصري من خلال أسرة حلواني التي تحطمت من الفقر وأضاعت ابنته سونيا".

وكما نرى، فان هذا الفيلم يمثل نموذجا لما كان عليه المجتمع، خاصة الأحياء الفقيرة في الأربعينيات، والفيلم غير مسيس فلا حديث عن أي سياسي أو صاحب سلطة، ولعل الأفراد هنا لا يكادون يعرفون شيئاً عما

يدور خارج حواريهم الضيقة، وبيوتهم المتهالكة. ولعل حسام الدين مصطفى الذي لم يشأ أن يجعل فيلمه "جريمة في الحي الهادئ" ذا شكل تاريخي ينتمي إلى الأربعينيات، كان حريصاً في "سونيا والمجنون" أن يفعل ذلك بدقة ما، خاصة في ديكورات المنازل الفقيرة منزل "المرابية"، ومنزل مختار، وأيضاً غرفة سونيا التي تعيش فيها. ومن الواضح أن البعد الذي نناقشه في هذا الفصل قد استلفت أنظار النقاد حين عرض الفيلم، وكتب عبد المنعم سعد في المصدر السابق الإشارة إليه أنه: ركز حسام علي ثلاثة أبعاد أساسية: البعد الاجتماعي: الذي سبق أن ركز عليه كاتب السيناريو، ثم البعد العاطفي بلا جنس عار، وأخيراً البعد النفسي، وهو صراع الشخصية المحورية في الفيلم والذي يدور حوله الصراع الدرامي للشخصيات..

"فالواقع الاجتماعي الذي قدمه المخرج، يتمثل في فلسفته للواقع، وفي اختياره للمرابية ككائن اجتماعي تمثل شرور المجتمع. والبعد النفسي الذي نراه في الصراع بين مختار وواقع المجتمع الذي يعيش فيه، والذي بدأ يتحداه منذ البداية وصولا إلى إحداث التغيير".

وإلى نفس الفترة الزمنية أيضاً تعود أحداث رواية "قلب الليل" التي أخرجها عاطف الطيب عام **1991** في فيلم كتبه أيضاً محسن زايد، ونحن هنا أمام عدة مستويات اجتماعية، تنقل أبطال الفيلم بين أكثر من مكان، ابتداءً من قصر الجد، إلى قمة الجبل الذي يلتقي فيه جعفر الراوي مع الغجرية التي سوف يتزوجها وبالطبع المرأة الثرية هدى، المؤمنة به

وبأفكاره، والرواية التي تدور في الأربعينيات، تبدأ قبل ذلك، حين كان جعفر طفلا صغيراً. يشعر بالرغبة في التحرر من سلطة الجد، يهجر دراسته في الأزهر الشريف جريا وراء هوى قلبه، وتعلقه براعية غنم من الغجر تدعى مروانة".

إذن، من الدقائق الأولى للفيلم، نجد أن الأحداث تنتقل بين عدم أماكن يلزمها ديكور، وملابس تناسب العصر، بين التصوير الداخلي والخارجي، من الأزهر الشريف في بدايات القرن، إلى سفح الجبال المطلة على القاهرة في الثلاثينيات، وقصر الجد الفخم الأشبه بحصن. ثم إلى صالات الأفراح التي يعمل بها جعفر بعد أن طرده الجد لزواجه من مروانة، فيعمل في جوقة غنائية لصديقه المطرب شيخون – لاحظ الأسماء أيضاً التي صارت تاريخاً – ووسط بيئة من الرعاة واللصوص يعيش جعفر، ثم يعرض على هدى بعد زواجها منه أن يختار عملا محترماً مناسباً يقرر دراسة القانون واحتراف المحاماة لكنه يفشل في هذا العمل.. يحاول جعفر أن يتشبه ببعض رجال الفكر لكنه يعجز عن مجاراة أي منهم لأنه يعاني من خواء نفسي وفكري، يقرر جعفر اعتزال الحياة العامة ويعكف على تأليف كتاب يحمل نظريته الخاصة في السياسة والفكر والأدب، ما يعكس هوس الكثير من الشباب في تلك السنوات، وهي سمة لاحظناها لدى مختار المندهش بنيتشه في فيلم "سونيا والمجنون".

وهذه الأفلام تعكس انهيار المثقف وأشباه المثقفين في هذه الفترة، فإذا كان مختار قد انتهى به الأمر إلى ارتكاب جريمة قتل، دخل على أثرها

السجن، فإن جعفر يجابه نفس المصير، حين واجه الأصدقاء جعفر برأيه في الكتاب الذي أصدره، فثار عليه وقتله، ويدخل السجن كي يقضي بقية سنوات عمره بين جدرانه، ثم يخرج من السجن في حالة جنون مطلق، ويسير في شوارع القاهرة المعاصرة يهذي بكلمات غير مفهومة تعكس مدى خراب نفسه، وارتباك عقله.

إذن، ففي هذا الفيلم الاجتماعي الذي يمكن النظر إليه كعمل تاريخي، يمكن إضافة عامل جديد يحسب للفيلم التاريخي، وهو اعتناق الشباب بشكل خاص لأفكار ما أدبية، أو فلسفية، أو إعجاب بمظاهرة فنية، أو ثقافية مثلما رأينا في حالة كل من مختار، وجعفر.

وإلى هذه الفترة أيضاً، عاد يوسف شاهين من أجل تاريخ النصف الثاني من الأربعينيات، خاصة عام **1947** حين أصابت كوليرا وبائية مصر، أرختها الروائية المصرية أندرية شديد في روايتها "اليوم السادس" المكتوبة باللغة الفرنسية، ونشرتها عام **1968**. وقد أضاف يوسف شاهين لفيلمه أحداثاً وشخصيات غير موجودة في الرواية، مثل شخصية الفلسطيني صاحب السينما الشعبية، والمعجب بشدة بــ "جين كيلي" ورغم أن الأزمنة تداخلت واختلطت لدى شاهين، فإنه حاول استجماع أكثر من تاريخ، ففي عام **1947** لم يكن كيلي نجماً شعبياً، وهو لم يحقق هذه المكانة إلا في أوائل الخمسينيات خاصة بعد نجاح فيلمه، "الغناء تحت المطر".

والفيلم يعكس المرحلة التاريخية التي يصدرها، سواء من الناحية الاجتماعية، أو السياسية، لكن هذه الأخيرة لم تبرز بقوة، إلا من خلال عابر أن صاحب السينما الفلسطيني لابد أن يعود إلي بلاده للمشاركة في الحرب ضد الصهاينة، وتبدو المدينة مغلفة بالضباب والمرض، وفي الحارات الشعبية تعيش "صديقة" مع حفيدها حسن، ومع زوجها في بدروم صغير يحوطه الفقر ويتسرب إليه المرض والعدوى.

في هذا العام، رصدت الحكومة مبلغ سبعة جنيهات لكل من يبلغ عن مريض بالكوليرا كي تسحبه بعيداً في الصحراء، وتقوم بعلاجه إذا أمكن، ثم تحرق جثته في حالة الوفاة، التي تكون مؤكدة في معظم الحالات، لذا فعلى أهل المريض أن ينتظروا ستة أيام. وفي اليوم السادس يفقدون الأمل في عودته، ويتأكدون أنه قضى نحبه، وأحرقت جثته.

وصديقة العائدة من قريتها الريفية حزينة، بعد أن قضى مرض الكوليرا على أسرتها، وتعيش مع زوجها القعيد المريض إلى أن يصاب مدرس حفيدها بالمرض، ويتم القبض عليه، فتحدث انتكاسة نفسية للطفل، ويصاب الصغير بدوره بالكوليرا مما يدفع بالجدة إلى الهروب به فوق مركب صغير متجه إلى الدلتا، إيماناً بأن وصول الصغير إلى البحر المتوسط، حيث الجو أكثر نقاءً سيساعد في شفاء الطفل.

ينتقل الفيلم إذن، بين أكثر من مستو ومكان، وشخوص تعكس المستوى الاجتماعي الشعبي في مصر في تلك الآونة، وقد اختار الفيلم هنا عالم الهامشيين، كما أن الفيلم صور معسكرات الإنجليز، وبه أيضاً

حكايات جانبية عن ممثلة شبقة تمارس الحب في بيت متوسط مع الشباب الذين تستجلبهم معها من الطريق.

الفصل الخامس والعشرين

الأغنية التاريخية

لم تقم السينما العربية باستدعاء التاريخ فقط من خلال قصص الأفلام التي تدور أحداثها عبر الأزمنة المختلفة، بل بدا هذا الشغف الشديد أيضاً من خلال الأغنية الاستعراضية، والاستعراضات التي شاهدناها في الكثير من الأفلام.

والمقصود أن هذه الأفلام لا تنتمي بموضوعاتها في السينما التاريخية، بل هي معاصرة لأحداثها، ولكنها نفاجأ أن الشخصية الرئيسية في الفيلم، مطربة غالباً، تقدم استعراضاً على المسرح، يشاهدها الناس، من خلال أغنيات تعيد تجسيد التاريخ، وإن كان الكثير من هذه الاستعراضات وكلماتها تنتمي إلى الغزل السياسي للحاكم المعاصر، لكن الكثير منها أيضاً يستجلب التاريخ القريب أو القديم، وهذه الاستعراضات تبدو أشبه بفاكهة زائدة موجودة فوق المائدة فإذا اعتنى بها الفنان وتناولها المشاهد فلا ضرر ولا إيذاء.

وسوف نبدأ الحديث بفيلم "غرام وانتقام" إخراج أحمد بدرخان **1944** وتمثيل يوسف وهبي، هو فنان امتلأت الأمة كمخرج وممثل بهذه الظاهرة، ففي هذا الفيلم هناك ظاهرتان بالغتا الأهمية، أو لأن التحية التي

كتبها مصطفي كامل الفلكي مدير الدعاية للفيلم تحت اسم الملك، ثم الاستعراض الغنائي الذي قدمته أسمهان تحت اسم "مواكب العز" وذلك نقلا عن الكراس الدعائي للفيلم، الكلمة المشار إليها لا تنتمي إلى التاريخ، ولكننا سننقل مختصرا منها، باعتبار أنها صارت الآن تاريخاً، ثم سنتوقف عند الأغنية، باعتبارها سرد استعراضي غنائي مصور للتاريخ المعاصر، ابتداء من أسرة محمد علي إلى عصر الملك فاروق خاصة عام **1944**، سنة إنتاج الفيلم وعرضه.

فحسب الكلمة التي كتبها مدير الدعاية بمناسبة أن "غرام وانتقام" هو أول الأفلام المصرية التي حظيت بتشريف الملك في أول حفلات عرضها، فيقول:

"حيا الله الفاروق العظيم، لا تكاد يده الرقيقة تمس جانبا من نواحي مصر الاجتماعية أو مجالا من مجالات طوائفها المختلفة، حتى تترك به أثراً، وتغدق عليه قدراً من المن لا ينسى.

"حبيب يا مليك البلاد تباركت أعمالك.. لقد لاحت منك لفتة للفن في مصر، فطوقت عنقه بمننك السامية، وغمرت أهله بآياتك الغالية".

"بالأمس يا مولاي، فضلت بتكريم فن السينما، فيما تكرم من الفنون، فشرفت بزيارتك الكريمة أستوديو مصر، وشجعت رجاله العاملين، وأفرغت من روح شبابك الوثابة جنبات المكان، وأرسلت من نور هديك ما بدد حجب الظلام، وتوجت هامة ستوديو مصر بفخر لا

يقاس به فخر، فعجز رجال عن الشكر، وإذا ألسنتهم بل أفئدهم تضطرم بخالص الولاء، وتفيض بأبلغ الحب والوفاء.

"ذلك كان حدث الأمس.. وحدث اليوم أبلغ رافدي" "وأهل أبلغ وأقوى من أن تتصل حلقات رعايتك السامية لخدام الفن؟ فتأبى نفسك السخية إلا أن تمسهم من جديد بآلائك الرفيقة الرحيمة؟.. إنه لشرف، أي شرف، وفخر أي فخر، أن يتفضل مليك وادي النيل فيشرف، أعزه الله – حفلة العرض الأولي بسينما ستوديو مصر لفيلم "غرام وانتقام" وبطلته فقيدة الفن أسمهان – وبطله يوسف وهبي.

وليس لدينا سبب مؤكد لقيام الملك فاروق بزيارة الأستوديو، ثم الفيلم، لكن لا شك أنه قد شاهد الاستعراض التاريخي الذي يؤرخ لأمجاد أسرته منذ عهد جده محمد علي باشا، وحتى عصره، وهو استعراض تقدمه الفنانة سهير على المسرح، في حضور الرجل الذي ستحبه جمال – يوسف وهبي – ونحن كمتفرجين للفيلم سنرى على المسرح صورة محمد علي ممتطياً حصانه في عز مجدده، ثم إسماعيل باشا، والملك الأب فؤاد، وأخيراً فاروق نفسه.

واستعراض "مواكب العز" من تأليف أحمد رامي وتلحين رياض السنباطي، لكنه في الفيلم الذي تدور أحداثه في الأربعينيات، ينقل في خلفيات الأحداث مجدا تاريخياً حققته أسرة محمد علي، وكما أشرنا فإن مجموعة من الصور لمحمد علي، وإنجازات عصره، ومنها القناطر الخيرية، تنعكس على الشاشة، بينما تتبادل المطربة سهير، والكورس كلمات

الاستعراض الغنائي. ثم يأتي المقطع التالي الخاص بإسماعيل.. بالطبع فإن صوراً من الأوبرا وقناة السويس، وبعض لقطات مرسومة من حياة إسماعيل باشا تعرض في الخلفية، وسوف نرى أن الاستعراض قد توقف فقط عند أربعة من هذه الأسرات، وتجاهل قبل إسماعيل كل من سعيد باشا، وإبراهيم باشا، ثم سوف يتم تجاهل كل من الخديوي توفيق، وعباس الأول والسلطان حسين كامل كي يتوقف عند الملك فؤاد..

وكما سبقت الإشارة، فذلك استعراض غنائي، يمزج ما بين التاريخ والمعاصرة، في فيلم معاصر لزمنه، وفيه نبرة من استحضار التاريخ، وأخرى من منازلة الحاكم المعاصر، وهي نغمة تكررت بشكل واضح في الكثير من أغنيات أفلام الأربعينيات، مثل "ليلى بنت الفقراء" لأنور وجدي عام **1945**، وفيلم "جوهر" الذي آلفه وأخرجه، ومثله يوسف وهبي عام **1943**، والذي يتضمن لحنين، الأول معاصر بعنوان "لحن التتويج" كتبه بيرم التونسي، ولحنه رياض السنباطي جاء فيه:

مولاي حبك قد سما ... بي للسماء العالية
أجلستني فوق الأرائك ... بعد لفح البادية
وجنة فيها المعاصر ... والقطوف الدانية
أنا لا أزال كما عهدت ... لعهد حبك راعية
مولاي سوف يديم ... شكرك ما حييت لسانية
ولسوف تغني الكائنات ... ونار حبك باقية

وقد جسدت نور الهدى – جوهرة هذا اللحن، وهي ترتدي ملابس التاريخ، باعتبار أننا أمام قصة معاصرة حول موسيقي موهوب صدم في حبيبته، ففكر في الانتحار، ثم أنقذته فتاة، جامعة أعقاب سجائر، يحولها إلى مطربة ناجحة، بطلة للأوبريتات التي يقوم بإخراجها، ومن هذه الأوبريتات، ذلك الاستعراض التاريخي الذي تدور أحداثه في القصور العباسية، دون إشارة إلى ذلك، بعنوان "لحن الأمير" كتبه بيرم التونسي، ولحنه فريد غصن، جاءت كلماته كالآتي:

يا أمير الناس والزمن	يا مليك الروح والبدن
البنات:	
ياسليل المجد والكرم	أحكم يا خـــير مـــن حكـــم
املك	في الدنيـــــا كلهـــــــــــا
واغنم	يا ذا الحســـن والبهـــــــا
وأمر	أن قـــلـــت هاهـــــــــــا
واحكم	يـــــا خيـــر مـــن حكـــــم

المغنية:

من نار خدك ومن حرقة فؤادي منين

أنفد بروحي وأنا واقع ما بين نارين

نارين يهب الهوا يسعر لهيب الاثنين

وأنا على الجمر أتقلب على الجنين

في القلب جعلك منزلـــــــك وعليك التــــاج يا ملــــك

البنات:

يـــزهي علي قـــبة الفلـــك بنــــا الأنـــور والعـــلم

فأفرح بالمجلس الهني

وانظر للغصن ينثني

طربا لمقامك الثني

واحكم يا خير من حكم

ورغم أن الغناء هنا لخليفة عباسي، يجلس وسط حاشيته، والراقصات ويقوم الأتباع بالتهوية، ورغم الملابس التي تعود إلى هذا العصر، فإن كلمات اللحن موجهة في المقام الأول إلى الملك فاروق، والأوبريت هو واحد من أوبريتات عديدة قدمتها المطربة، جامعة أعقاب السجائر سابقا، من إخراج الذي أقنعته أن يعدل عن الانتحار، وامتثل لها فصارت ملهمته، وهناك استعراض آخر بعد له المخرج سمير يدور في العصر الفرعوني، يشترك يوسف وهبي حيث يؤدي دور فرعون.

وكما هو معروف، فإن يوسف وهبي قد شغف بأداء دور الفنان العظيم ، الملهم، في الكثير من الأفلام التي أخرجها، وكان يميل إلى هذه

الشخصية من فيلم لآخر، ومنها على سبيل المثال: "حبيب الروح" لأنور وجدي، و"الفنان العظيم" من إخراجه، وأيضاً "غرام وانتقام" و"شادية الوادي" الذي قدم فيه أكثر من أربعة ألحان، استعراضات، تدور بين ربوع التاريخ، وقد جاء في إعلانات هذا الفيلم الذي أخرجه عام **1947** أنه "ثورة في عالم الموسيقى والسينما وأنه أول أوبرا سينمائية مصرية".

وهذه الأوبرات الخارجية بمثابة استعراضات قد تخدم، ولا تخدم الأحداث التي تروي قصة الفنان وحيد فخري الذي سافر إلى باريس مع اثنين من أصدقائه، وهو شخص تتحرك كل ذرة في جسمه لعبادة الموسيقى، وهو يقرر الحياة في الغرب، ويحقق نجاحات فنية عديدة، يطوف بأعماله في أنحاء أوروبا، وتمنحه فرنسا لقب "الكوماندو". ثم يعود إلى مصر، ويتعرف على اللصة"عيوشة" (ليلى مراد) في أحد الموالد، التي سرقت منه حافظته، وتدب بينهما الخلافات فيدخل المصحة النفسية، وتقرر أن تقوم بإخراج الأوبرا الذي ألفها، ولكنها أثناء المران تكتشف أن شخصية وحيد، هي التي كانت تبعث فيها القوة على الغناء.

والفنان هنا يموت بعد أن هوى حصنه، وسقطت عصا القيادة من يده أثناء الحفل النهائي، أما الأوبرات التي قدمها، فالأول "عروس النيل" من تأليف أحمد رامي، وتلحين السنباطي أيضاً، والملابس في هذا الأوبريت تعكس عهد الفراعنة، حتى وإن قامت الراقصات بأداء رقص شرقي، أما

الحبيب (كارم محمود) فهو يرتدي باروكة، وملابس أقرب إلى الزى الروماني منها إلى العصر الفرعوني.

أما الاستعراض الغنائي الثاني الذي تؤديه أيضاً ليلى مراد فهو بعنوان "شهر زاد" من تأليف مصطفي عبد الرحمن، ارتدت فيه الراقصات الشرقيات أيضاً بعض الحلي والملابس التي تعكس الجو العربي، وبدأ الديكور منتميا إلى عصر الملك شهريار وحبيبته تغني له:

يا مليكي شهريار أسعد الله زماني

ورعاني الصفو لما عطفك السامي رعاني

سوف أحكي لك يا مولاي عن خير الحسان

قصة فيها الذي تبغيه من أجلى المعاني

*

كان مولاي فيما كان ماضي العهود

لمليك من ملوك الجان خفاقا البنود

غادة فاتنة فيها من السحر الفريد

كل ما يسبي هوى الأنفس في هذا الوجود

*

أقبلت كل ملوك الجن تسعى لرضاها

وتمنى كل من يسمع عنها أن يراها

زوجة تشرق دنياه بأحلام صباها

غير أن الغادة الحسناء ردت من أتاها

*

غضبت كل ملوك الجن للرد المهين

وأرادت من أبيها الثأر في شربين

وفي نفس الفيلم أيضاً أوبرا الأسيرة الذي يحكي عن أمجاد التاريخ، والحاضر، من خلال ما يربط العرب من وحدة لغة، ودين، وأرض، ومناهضة للاحتلال، وهو أيضاً من تأليف أحمد رامي، وتلحين السنباطي، حيث تلبس الفتاة ثوباً عربياً تاريخياً وتغني على فتاها الفارس الذي يردد:

قوم من الغرب جاءوا وأعملوا السيف فينـــــا

وأوسعوا الحـــــي سلبا وشـــــــردوه بنينــــــا

ليس في الدار أهـــــلا ولا مـــن الأرض طينا

خبري الشرق وقولي أخيـــكـــم تلقـــى العـــذاب

مالهــــا في الأسر راع غيركم عنـــد المصاب

تردد الفتاة قائلة:

أواه من ظلـــم القـــوي وسلبـــه حـــق الضعيـــف
طمئن فـــؤادك يا حبيبـــي وانتظر عـــون اللهيـــــف
سأمضي إلى كل قطر شقيق واسأله أن يجيب الطلب
وما دام فينا دم العرب يجري فنحن أشقاء عند النـــوب
وليس من الشرق شعب يضام إذا دام فيه اتحاد العـــرب

الفصل السادس والعشرين

تاريخ العالم .. بعيون مصرية

في الوقت الذي تجاهلت فيه السينما المصرية الكثير من المحطات التاريخية المهمة في التاريخ العربي القديم والحديث، فإننا سنرى بعض الأفلام التي توقفت عند تاريخ أوروبا، دون أي تغيير في الأسماء والأماكن، ودارت أحداثها في أوروبا، دون أن يكون ضمن أحداث الفيلم أي شخصية عربية أو إشارة للثقافة العربية.

وقبل أن نتناول هذه الظاهرة من خلال فيلم "كرسي الاعتراف" ليوسف وهبي **1949**، فإنه من المهم الإشارة إلى أن الكثيرين من نجوم المسرح قد نظروا إلى السينما طوال سنوات عديدة، خاصة في بدايتها، باعتبار أنها مسرح مصور سينمائيا، وقد انعكس هذه الأمر بكل وضوح في ظاهرة يوسف وهبي، سواء كمؤلف، أو مترجم، أو مخرج، أو ممثل، فهو لم يعطل في أدائه بين المسرح والسينما، وعليه فيمكن اعتبار أن يوسف وهبي كان ينتقل بين الأستوديو، وخشبة المسرح باعتبارهما كيانا واحدا، وقد اتضح هذا من الكم الكبير الملحوظ من مسرحيات التي حولها إلى أفلام سينمائية، وهي حسبما رصد عمرو دوارة في الكتاب الذي أصدرته الهيئة العامة لقصور الثقافة بعنوان "يوسف وهبي.. فنان الشعب" فإن الفنان قام

بتحويل اثنتين وعشرين من مسرحاته إلي أفلام سينمائية شارك في تأليفها، وتمثيلها وإخراجها، وهناك قسط كبير من هذه الأفلام مقتبس من نصوص عالمية، والأخرى نقول أن الفنان نظر إلى التاريخ العالمي والأدب العالمي بما يتناسب مع تاريخ بلاده، فقام بإعداد مسرحيات عن "راسبوتين"، وقام بتمصير الشخصيات التي جسدها على المسرح في السينما، لكنه لم يستطع أن يفعل ذلك مع مسرحيته "كرسي الاعتراف" التي قدمها عام **1945** تأليف باركر وترجمة محمد أسعد لطفي، وباركر هو المؤلف الذي اقتبس وهبي عنه مسرحية أخرى بعنوان "من وراء الستار"، أو "جنون الغيرة" عام **1927** لنفس المترجم.

إذن.. فيوسف وهبي نظر إلى السينما باعتبارها مسرحا له طبيعة خاصة، وعلى خشبة المسرح قام بالأداء التمثيلي لشخصيات تحمل أسماءها الأجنبية في الكثير من المسرحيات، لكن هذا الأمر غير مستحب بالمرة في السينما، حيث تفضل عملية التمصير في هوية الأشخاص، والأماكن التي يعيشون فيها، وذلك من أجل أن تكون معبرة عن الجمهور العريض الشعبي الذي يشاهد هذه الأفلام، ورغم أنه ليس لدينا إحصاءات عن إيرادات أفلام من طراز "كرسي الاعتراف"، و"الاستعباد" ليوسف وهبي، فإن الفيلم الثاني علي الأقل يمثل ظاهرة غريبة في المسرح المصور سينمائيا ومعروضا على الناس باعتباره مسرحية ذات صياغة تصويرية سينمائية.

إذن.. فنحن أمام حالة خاصة من الفيلم المقتبس من ناحية، ثم من الفيلم التاريخي من جهة أخرى، فالنص الذي كتبه باركر، وهو كاتب مجهول لا نكاد نعرف حتى اسمه الثاني، يدور في إطار تاريخي ديني، وليس هناك سبب مؤكد لإعجاب يوسف وهبي به، وإخراجه بهذا الشكل، وهو الذي قام بتمصير كل النصوص السابقة المقتبسة، وخاصة في نفس عام عرض أفلام أخرى له مقتبسة عن نصوص مسرحية قدمها بنفسه على خشبة المسرح، ومنها "بيومي أفندي" عن مسرحية "الأب ليبوتار" للكاتب الفرنسي جان أبكار.. وكان قد سبق له تجربة تحويل مسرحيات عديدة إلى أفلام مثل:"أولاد الفقراء" عام**1942**، عن "الشرف" للكاتب الألماني هرمان في سود رمان، و"عريس من استانبول" عام **1941** عن مسرحية "زواج فيجارو" للكاتب الفرنسي بومارشيه، و"أولاد الذوات" عن المسرحية الفرنسية "الذبائح" لأنطون يزيك عام **1933**.

إذن.. فيوسف وهبي من أوائل الذين تعاملوا مع السينما على أنها مسرح له طبيعة خاصة، وقد دخل في هذا الإطار الكثير من نجوم وكتاب المسرح في النصف الأول من القرن الماضي، أمثال بديع خيري، وعلي الكسار، وفوزي الجزايرلي، ونجيب الريحاني.

وقد يرد البعض بأن يوسف وهبي لم يكن له أن يغير من شخصية الكاردينال، وهي شخصية دينية، قد لا تصلح كثيراً للتغير، لكن السينما المصرية قامت في بعض الأحيان بتغيير هوية رجال الدين في أفلام مأخوذة عن السينما الأمريكية، كانت الشخصية الرئيسية فيها هي رجال الدين

مثل فيلم "أنا أعترف" الذي أخرجه هيتشكوك عام **1952**، وتحول إلى فيلم "البريء في المشنقة" إخراج ناجي أنجلو عام **1986**، بالإضافة إلى فيلم "الحدق يفهم" إخراج أحمد فؤاد **1987** المأخوذ عن الفيلم الأمريكي "مدافع سان سباستيان" حيث صار القس المزيف في الفيلم قاطع طريق يرتدي زي الشيوخ.

وليست هناك شخصية غير إيطالية في فيلم "كرسي الاعتراف" كما سنرى من وقائع القصة، التي كتب لها الحوار نفس المترجم الدكتور محمد أسعد لطفي، وقد جاء في الكراس الدعائي للفيلم عبارات تخص دراستنا منها "قصة من التاريخ.. فيها ألوان من الفن الخالص" وإشارة مكررة في أن الفيلم، والمخرج الممثل "يعيد إلى السينما مجدها وعزها".

وتدور القصة في فترة تاريخية غير محددة، وإن كانت الملابس تشير إلى أننا في القرن الثامن عشر، ففي قصر الكاردينال جيوفاني دي ميدتشي – أي شاب أسرة ميدتشي حسب النطق الايطالي – "يوسف وهبي" نرى رجلا مرشحا لكرسي البابوية، وفي بداية الفيلم تجلس أم الكاردينال (نجمة إبراهيم) تتحدث إلى ابنها الأكبر، الذي يتحدث معها على انفراد، ويحكي لها عن حبه الطاهر للفتاة فيبريتا – فاتن حمامة – ابنة التاجر بورتو لوميوتشيجي – حسن البارودي – طالبا مساعدتها لدى أخيه الكاردينال. وهنا يعلن رجال التشريفات وصول الكاردينال جوليانو – فاخر فاخر – وصحبه، ونرى الكاردينال ومعه باليوني المحافظ – سراج

منير– والقائد استروتوي، ويختلي جوليانو بأخيه، ويقدم إليه فيلبرتا، ويتقدم استروتزي إلى تشيجي طالبا منه يد فيلبرتا فيرفض.

وينتهز القائد الشرير فرصة انفراده بتشيجي ويطعنه بخنجره، ويأمر أتباعه، فيحملون الجثة حيث يترلوها أمام بيته، ويجلس الكاردينال في قاعة الاعتراف يتناول عشاءه، وإذا بالقائد استروتزي يرجو مقابلته، ويعترف له بقتل تشيجي ويطلب منه الغفران قبل الذهاب إلى ميدان القتال، وبعد خروجه يدخل جوليانو – فاخر فاخر – نوعا، ويعلن عن مصرع تشيجي، فقد كان يصحب فيلبرتا إلى مترلها، فعثر على جثة والدها في الطريق، ورأى أشباحا تسرع للاختفاء، فجرد خنجره وطاردهم، ولكنهم تواروا قبل أن يدركهم، وقد أضاع أثناء المطاردة خنجره الثمين الموسوم بشارة الديتشي.

ويحضر باليوني المحافظ، ويتهم جوليانو بقتل تشيجي، ولا يستطيع الكاردينال بحكم منصبه الديني أن يبوح بالسر – نفس فكرة الاعتراف في فيلم هيتشكوك أنا أعترف – فينقذ أخاه مع علمه بالقاتل الحقيقي. ثم نرى فيلبرتا الحزينة، وقد جلست إلى والدة الكاردينال تبكي أباها، ويعود إخلاء سبيل أخيه دون جدوى. ويحضر المحافظ، ويعلن الكاردينال أن الأخ سيعدم في اليوم التالي. وينصرف بعد أن يقع الخبر على الأسرة كالصاعقة.

وبعد انصرافه يحضر القاتل الحقيقي لزيارة الكاردينال، فينصحه بأن يعترف للبابا بجريمته، ويهم القاتل بالانصراف مقتنعا بكلام الكاردينال،

فتدخل فيلبرتا، ويدهش القائد لوجودها، ولا يكاد يعلم أنها مزمعة الزواج من جوليانو حتى يغير رأيه، ويخير الفتاة بين الزواج منه أو عدم الاعتراف بقتل أبيها.

وكما نرى.. فإن المكان هنا أشبه بالمسرح، لا يكاد الأبطال يغادرون بيت الكاردينال، ويتحركون فقط في إطاره، ويعتمد على الحوار، بالإضافة إلى الغناء، عدا مشاهد عابرة مثل التي يتم فيها إعدام جوليانو البريء، حيث يصرخ الكاردينال في وجهه ليصب عليه اللعنة الأبدية معتمدا على الله وحده، وتشتد الفاجعة على الكاردينال ويهذي بعبارات غامضة، ثم يستأذن في مقابلته باليوني واستروتزي.

ويختبئ باليوني، ويقوم الكاردينال وهو يهذي، أن فيلبريا ستدخل الدير وتترهبن، فيثور استروتزي، ويعرض على الكاردينال استعداده للاعتراف بأنه القاتل، مما يدفع بالكاردينال استروتزي إلى كشف الحقيقة على مسمع من باليوني الذي يسرع بالقبض عليه بعد اعترافه وينجو جوليانو.

الملابس التي تميز الفيلم التاريخي هنا ذات سمة خاصة، سواء فيما يتعلق بهويتها، أو بمعاصرتها للحدث، والأرجح أن المخرج قد استعان بملابس المسرحية، ومنها ملابس الكاردينال وأخيه وأمه، وملابس البابا الذي يضع على رأسه غطاء الرأس الكهنوتي، بالإضافة إلى الباروكات والشعر المستعار واللحى التي أطلقها بعض الأبطال، مثل تشيجي –

حسن البارودي – ورسول البابا – محمود رضا – وقارع الأجراس ببو (توفيق إسماعيل).

ومن الواضح أن الأسماء المذكورة في الفيلم بمنطوقها الإيطالي، وليس الفرنسي، مما يعني أننا أمام نص إيطالي، وليس باركر هذا فرنسيا، وإن كنا نشك أن اسمه في الأساس باركر، مثلما ورد في الكتاب سلفا.

وقد تضمن أغنيتين من تأليف عبد العزيز سلام، وتلحين رياض السنباطي، وآداء شهر زاد، الأولى بعنوان "روما" وفيها:

روما، روما نبع السحر   مهد الفن وحي الشعر

روما   روما

تغني الطير يا روما،   بواديك

وحبي الزهريا روما   مغانيك

وناجي البدر يا روما   لياليك

وأنت الزهر يا روما   وأنت البدر يا روما

روما، يا نبع السحر   مهد الفن وحي الشعر

روما   روما

إله الحب في أرضك   تربى بين أحضانك

وأرضعتِه من روحك فغنى فوق أغصانك

جمالك نعمة حيرى على مزمار داوود

حسانك بسمة سكري علي شفتي كيوبيد

فهاتي الحب يا روما وهني القلب يا روما

أما الأغنية الثانية فتحمل عنوان "وعجت آمالي"، وهي عبارة عن حوار متبادل بين المغنية "شهرزاد" وبين الفتاة "فيلبرتا" جاء على النحو التالي:

فليبرتا:

ودعت أمالي ونامت آلامي واستقبلت روحي لعذاب الآتي

المعنية:

صبرا ولا تشتكي من حكم القضا فالقدر طبع في الزمان العاتي

فليبرتا:

حزن على حزن وهو قائم وبقايا قلب ذاب في عبراتي

المغنية:

ما الليل إلا بعد فجر بدا والتعب يلقى أسعد الأوقات

فليبرتا:

الليل، يا ليل، يا لظلامه القلب، يا للقلب في الظلمات

الله في يده مصير عباده لا تكفري بالله والسموات

رفقا بذاتك كلنا شاك فلا تبك من هم ومن حسرات

وكما نرى فإن الفيلم التاريخي المأخوذ عن مسرحية، كان أقرب إلى المسرحية، سواء من ناحية الأداء، أو المواقف المتراكبة والمتتابعة، فيوسف وهبي على سبيل المثال يرفع يديه إلى أعلى دوما وهو يقوم بالحديث عن الآخرين. وهو يبدو أقرب إلى ما كان يؤديه في المسرح عما هو مناسب للسينما، ولسنا هنا بصدد الحديث عن الجانب الفني من الفيلم، لكن من الواضح أن الجماهير كانت تذهب إلى الفيلم لمشاهدة المسرحية مصورة سينمائيا، وهذا هو ما حدا بيوسف وهبي أن يقدم في عامي **1961**، **1962** عددا من المسرحيات التليفزيونية للعرض العام، لم تستغرق في دور السينما أكثر من أسبوع، أغلبها تم تمصيره ودار في أحداث معاصرة مثل فيلم "الخيانة العظمى" وهذه التجربة الغريبة لم تكن بذات سابقة، وقد توقفت لأنها لم تنجح أسوة بمظاهرة عرفها الناس منذ عام **1993**، حين عرضت أفلام مسرحيات مصورة تلفزيونيا قام ببطولتها كل من عادل إمام وفيفي عبده ومحمد هنيدي.

وسوف نتوقف هنا عند فيلم "الاستعباد" ليوسف وهبي الذي عرض في دار سينما ريتس بالقاهرة في **24** سبتمبر **1961** وهو فيلم لم يعرض خارج العاصمة، كأنما كان عرضه بمثابة اختبار لهذه الظاهرة، وحسبما

اتفق النقاد فإن الفيلم السينمائي هو الذي تم تصويره بكاميرات سينما، أو هو الذي شاهدته الجماهير في صالات العرض، حتى ولو ليوم واحد، أو ربما حفلة لواحدة.

وموزع الفيلم هو مكتب توزيع أفلام التليفزيون الذي كان يقع في 36 شارع شريف، أي أن هناك إدارة مهمتها متابعة عروض المسرحيات التليفزيونية سينمائيا، وهي لم تستمر طويلا، والفيلم كعادة هذا النوع من الأفلام من تأليف وتمثيل وإخراج يوسف وهبي، وإنتاج أفلام رمسيس، وتدور أحداثه فيما أسماه الفيلم بمراكش الإسبانية أبان الاحتلال الأجنبي للمغرب خاصة عام 1924.

وتدور الأحداث إذن في مرحلة تاريخية بالنسبة لزمن عرض الفيلم حيث تجتمع مجموعة من الجنود الإسبان في إحدى الحانات، يتبادلون نخب نجاحهم على الثوار المعروفين باسم "القوميين".

نحن إذن في مرحلة تاريخية لم تقترب منها السينما العربية ولا السينما الإسبانية باعتبار أنهما طرفا المواجهة في هذا الصراع؛ ففي ركن آخر من المكان يجلس مجموعة من الشباب المغربي يتبادلون الحديث، ويقومون بعمل خطة من أجل المقاومة.

ومن بين هناك نرى القائد كورنادو، الذي يتحدث عن مشاعره العاطفية، فهو يحب الفتاة سميرة – أمينة رزق– ابنة صاحب الحانة ويتمنى لو قضى ليلته مع الفتاة في نهاية السهرة.

لقد تزوجت سميرة من قاسم – محسن سرحان – رئيس فرقة المقاومة الوطنية، لكن قوات الاحتلال قتلته أثناء إحدى عملياته الوطنية، وصارت أرملة وهي في مقتبل حياتها، لذا فهي تكن الكراهية لكل الوطنيين الذين كان زوجها رئيسا لهم، فالوطنية كانت سببا في أن تفقد زوجها، وهي تراهم أشبه بنيران بلا لهيب، وهي دائما على اختلاف في وجهة النظر هذه مع أخيها حمدان – يوسف وهبي – ولا يستطيع أن يمنعها من استقبال الجنود الإسبان.

في تلك الليلة تستقبل سميرة كونراد وفي غرفة نومها بشكل سري. وبينما هما هناك، يسمعان أصوات صرخات، وينظر رئيس الحرس من النافذة ليكتشف أن أحد رجاله قد تم العثور عليه ميتا، وسرعان ما يبدأ الرجال في البحث عن القاتل. بينما يدخل بعض الرجال المغاربة إلى الحانة بدافع الاختباء، حتى لا يتم القبض عليهم ومن بينهم قاسم، حيث نكتشف أنه لم يمت، وها هو في صحبة حمدان، يفكر في الاختباء في غرفة زوجته، فيصعد إلى غرفتها، وما أن تحس المرأة به حتى تحاول إخفاء عشيقها أو تهريبه من النافذة.

كما نرى، فنحن هنا في مكان واحد، الحانة بغرفها وموائدها، ولا تبتعد الأحداث

عن الحانة، وهذه سمة غير محببة لدى المشاهد العربي، إلا إذا كان هناك ما يستحق أن يراه المتفرج، ويحاول الفيلم أن يصنع مواجهة غير بعيدة عن المكان، فالقائد الإسباني لا يود أن يهرب بشكل يراه مخزيا، ولا يجب

الفرار عبر النافذة مثل الجبناء، فهو ضابط عليه أن يجابه واحدا من الوطنيين حتى وإن كان هو زوجا للمرأة التي يشاركها الفراش.

ينجح حمدان في أن يحطم الباب، والدخول إلى غرفة أخته، ويقوم بقتل كونراد وبعد مبارزة مثيرة، وهنا يتدخل الوطنيون ويبرز من بينهم طارق – نظيم شعراوي – الذين يعلن أنه قتل المحافظ أثناء حفل استقبال في ليلة رأس السنة.

ويصور الفيلم شخصية الزوجة سميرة باعتبارها خائنة ليس فقط لزوج تصورته قد مات، بل أيضاً لوطنها، فهي تقوم بالإبلاغ عن طارق وعن مكانه، وسرعان ما يتم القبض عليه ويُحكم عليه بالإعدام.

ويلتقي عدد كبير من المحكوم عليهم بالإعدام لأعمال وطنية في الزنزانة، منتظرين تنفيذ الحكم، ويبدو المشهد هنا كأنه منظر مسرحي، فبعد الانتهاء من المشهد الأول الذي يدور في الحانة، حيث يتوافد بشكل غير مبرر وغير سينمائي كل من الثوار والزوجة الخائنة، ويعود الزوج المقتول وأيضاً القائد في الحانة.

وفي المشهد الثاني، والأساسي من الفيلم، تجميع شخصيات عديدة في الزنزانة، أمامهم ساعة واحدة على تنفيذ حكم الإعدام، منهم الأخ حمدان، والزوج العائد كونراد، والثائر طارق وزملاء آخرون رأينا بعضهم في المشهد الأول، وإلى هذا المكان أيضاً تأتي الزوجة، سميرة، بعد أن نجحت في الحصول على تصريح خاص لزيارة كل من أخيها وزوجها

قبل تنفيذ الإعدام، وفي هذه الزيارة تطلب منهما الصفح على ما فعلته، لقد عاشت حالة من التطهر الخاصة، وتبكي أمام كل منهما معبرة عن ندمها، لكن الزوج والأخ لا يقبلان الاعتذار، فما فعلته الأخت قد فاق حد الشرف المهان، ويتم إعدام الشقيقين مع العديد من الوطنيين الآخرين.

وأمام هذا الموقف، وعدم الصفح، فإن سميرة تنضم إلى قوات الثوار وتتولى قيادتهم وتستكمل رحلة كل من أخيها وزوجها في النضال ضد المستعمر.

وليست لدينا أيه معلومات عن المصدر الذي استلهم منه يوسف وهبي هذا الفيلم المسرحي، ولكن أجواءه غير عربية، خاصة المرأة التي تعيش في حانة وتبيع شرفها تحت أبصار الآخرين مع رجال الاستعمار، فالموضوع أجنبي تماماً، وهناك فكرة مشابهة في رواية"الضربة القاضية" للكاتبة الفرنسية مرجريت يورسنار عام **1939**، وأغلب الظن أنها لم تقع في يد يوسف وهبي، وقد تحولت هذه الرواية إلى فيلم ألماني أخرجه فولكر شو لوندروف لزوجته مرجريت فون ترونا كممثلة عام **1976**، وفيه نرى مجموعة من قوات الاحتلال يستولون على قرية، وترتبط إحدى النساء بقائد الاحتلال ويستولون على قرية، وترتبط إحدى النساء بقائد الاحتلال وتبدو أمام الآخرين أشبه بفاجرة خائنة، فهي لا تقيم أي مشاعر إنسانية لأبناء بلدها وتخونهم أمام أعينهم، ولكن القائد العشيق

يكتشف أنها تنقل أسراره إلى الثوار ورجال المقاومة فيطلق النار على رأسها.

ونقول أن يوسف وهبي لم يطالع هذه الرواية، لأن أغلب اقتباساته المسرحية كانت مأخوذة عن مسرح في المقام الأول، وإن مرجريت يورسنار لم تكن أبان صناعة الفيلم في بؤرة الأحداث والأغلب أنه استعان بنص آخر فيه فكرة مشابهة نقلها الكاتب بإتقان.

وهذا النوع من الأفلام، كان رديئاً على المستوي السينمائي وذلك مثلما كتب فريد المزاوي في تعليقه المختصر عن الفيلم، في الدليل السنوي للأفلام المصرية الذي أصدره باللغة الفرنسية، حيث قال أن الفيلم ضعيف جداً في مفهومه، وفي تنفيذه أو إخراجه وأن المخرج لم يبذل أي مجهود لتحويل العمل المسرحي إلى سينمائي، سواء في المكياج، والحوار والحركة الساكنة، حيث بدأ الحوار كأنه يقوم بتجميد الأحداث أكثر منه محركاً لها..

ويقول المزاوى أن فكرة المسرحية قد سبقت معالجتها عديد من المرات بأساليب متباينة، سواء من حيث تحريك الأشخاص أو الأحداث، ونزوات الأبطال وتناقضات فيما بينهم تولد الدراما ولكن المخرج ركز على قدر كبير من الدموع والصراخ.

هي إذن حالة، يستحق الوقوف عندها في الفيلم التاريخي، ليس فقط لأن الفيلم قد خرج عن حدود مناطق التاريخ التي تخص وطنه، ولكن

أيضاً لأن التاريخ هنا كان في خدمة الدراما، فليس المقصود في الفيلمين المشار إليهما أي حدث تاريخي حقيقي استند إليه المؤلف في كلا الفيلمين. ولكن الرجوع إلى التاريخ أمر واجب من خلال الموقف الحرج للكاردينال المرشح للباباوية، والذي يجد أن الجريمة التي لفت حوله سوف تضر بلا شك بمستقبلة الكنسي والباباوي، وهو أمر قد يكون أكثر جاذبية، لو تم تمصير الأحداث وتحول إلى قس لا يسعى إلى كهنوت أعلى، أو إلى شيخ لا يهمه أن تتم ترقيته في الأرض، بل أن يأخذ أجره من السماء عن وقوفه صامتا، غير قادر أن يبوح بسر يعرفه جيداً.

وكما سبقت الإشارة، فإن يوسف وهبي قد فعل ذلك، لأنه أحب النص المسرحي، وتوحد معه، فأراد أن ينقله إلى الناس ومثل فيه بطريقته المسرحية وهو يقترب من الخمسين من العمر حيث صار النص أكثر ملائمة له مما قدمه وهو في السابعة والعشرين تقريباً على خشبة المسرح.

الفهرس

- المقدمة 5
- الفصل (1):الفيلم التاريخي 9
- الفصل (2): التاريخ في السينما العالمية......................... 25
- الفصل (3): التاريخ– المعنى والفن............................. 41
- الفصل (4): التاريخ الفرعوني والسينما.......................... 57
- الفصل (5): شمشون ودليلة.................................... 73
- الفصل (6): الدين والتاريخ..................................... 85
- الفصل (7): الفتح الإسلامي لمصر............................. 101
- الفصل (8): ألف ليلة وليلة.................................... 117
- الفصل (9): ثلاثة رجال من التاريخ.......................... 133
- الفصل (10): صلاح الدين الأيوبي............................ 147
- الفصل (11): نساء التاريخ..................................... 163
- الفصل (12): ابن رشد: تاريخ وفيلم......................... 179
- الفصل (13): المماليك... 195
- الفصل (14): التاريخ المصري الحديث....................... 209
- الفصل (15):مومياء شادي عبد السلام 223

- الفصل (**16**):القرن العشرين **239**
- الفصل (**17**):الحرافيش.. تاريخ حارة **255**
- الفصل (**18**): تاريخ سجلته الراقصات **275**
- الفصل (**19**): رومانسيات الصحراء **291**
- الفصل (**20**): سنوات البغاء **307**
- الفصل (**21**): إيقاع القرن العشرين **323**
- الفصل (**22**): التاريخ والحدوتة الشعبية.................... **339**
- الفصل (**23**): تاريخ الريف المصري......................... **355**
- الفصل (**24**): السينما والتاريخ الاجتماعي................. **371**
- الفصل (**25**):الأغنية التاريخية............................... **387**
- الفصل (**26**): تاريخ العالم.. بعيون مصرية.................. **397**